BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Humbert, Claas

Molière, Shakspeare und die deutsche Kritik

Leipzig 1869

Bamberg, Staatsbibliothek -- 30.304
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11413032-9

4 —

Lg.o.208

30.304

544, 4 ?

MOLIÈRE, SHAKSPEARE

UND

DIE DEUTSCHE KRITIK.

VON

DR. C. HUMBERT,

OBERLEHRER AN DER REALSCHULE ZU BIELEFELD.

LEIPZIG,

VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1869.

Rien n'est beau que le vrai.

Boileau.

Es ist wahrlich nicht schwer, die Fehler dieser liebenswürdigen Nation herauszufinden; schwer ist es aber, sie nicht zu lieben, wenn man sich etwas ernstlicher mit ihr beschäftigt hat: ich wenigstens muss meine Vorliebe offen bekennen.

Julian Schmidt.

It is unworthy of one great people to think falsely of another; it is unjust and therefore unworthy.

Edinburgh Review, October 1827.

Herr Fritsche has employed his time to much advantage on the greatest of comic poets (Molière).

Saturday Review, Aug. 15, 1868, p. 241.

Eigentum
der Stadt Bamberg
Gruppe:
Zahl:

Staatliche Bibliothek Bamberg

Der Verfasser behält sich das Recht der Uebersetzung in's Französische und Englische vor.

SR. HOCHWÜRDEN

HERRN

PROFESSOR DR. HERBST,

PROBST UND DIRECTOR DES PÄDAGOGIUMS ZUM KLOSTER U. L. FRAUEN
IN MAGDEBURG, RITTER ETC.,

IN DANKBARKEIT UND VEREHRUNG

GEWIDMET

VOM

VERFASSER.

Ihnen, hochgeehrter Herr Probst, meinen Landsleuten und mir selber bin ich es schuldig, meine Arbeit mit einigen erläuternden und einschränkenden Bemerkungen über Ton und Inhalt derselben zu begleiten.

Der erste Theil: „Molière und die Schlegel'sche Schule", erschien zuerst vor ungefähr 15 Jahren in dem Herrig'schen „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen". In einer Abhandlung des Herrn Oberlehrers Dr. Fischer: „Ueber Molière's Leben und Schriften" (Programm der Duisburger Realschule) wurde derselbe lobend erwähnt, zugleich aber das Bedauern ausgesprochen, dass er in zu leidenschaftlichem Tone geschrieben sei. Indem ich jetzt mit dem ganzen Buche vor Sie und ein grösseres Publikum trete, drängt sich mir der Gedanke auf, auch Sie und andere in unserem Vaterlande, an deren Urtheil mir gelegen, möchten an gewissen Einzelheiten in Ton und Inhalt Anstoss nehmen. Die Achtung vor diesem Theile des Publikums, als dessen Vertreter ich Sie mir in diesem Augenblick denken möchte, das Bedürfniss, mich vor demselben zu rechtfertigen, zwingen mich zu folgenden erläuternden und einschränkenden Bemerkungen.

Das Buch ist betitelt: „Molière, Shakspeare und die deutsche Kritik". Von der letzteren, der deutschen Kritik, ist an manchen Stellen in wenig günstigem Tone die Rede. Der Kampf gegen dieselbe bildet den Inhalt des ganzen Werkes. Und dennoch, wie könnte ich, ohne gegen mein eigenes Vaterland, und zugleich gegen Molière selber ungerecht zu werden, leugnen, dass einzelne deutsche Kritiker, eine Menge unserer bedeutendsten Männer, mit meinem Urtheile über Molière übereinstimmen, und ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen?

Um zugleich meiner Aufgabe und dem Vaterlande vollständig gerecht zu werden, hatte ich mir vorgenommen, dem kritischen Theile der Arbeit einen historischen, d. h. eine Geschichte der Molièrekritik in Deutschland voranzuschicken; besonders die günstigen Urtheile über den Dichter, welche in den Bibliotheken vergraben liegen oder in Büchern zerstreut sind, wo es niemandem einfällt, sie aufzusuchen, dachte ich, soweit dies für meinen Zweck thunlich war, wörtlich abdrucken zu lassen. Und dieser

Urtheile, und zwar von den hervorragendsten Männern, fand sich eine solche Menge vor, und zum grossen Theil waren dieselben so bedeutend an Form und Inhalt, dass ein blosser Abdruck hingereicht haben würde, um die Gegner Molière's aus dem Felde zu schlagen. So stellte sich denn (soll ich sagen glücklicher- oder unglücklicherweise?), als die Geschichte der Molièrekritik ausgearbeitet vor mir lag, heraus, dass dieselbe den Umfang des kritischen Theiles um das Doppelte übertraf, und ich darauf verzichten musste, sie zugleich mit dem letzteren abdrucken zu lassen.

Es wäre jedoch Unrecht, wenn ich nicht, wenigstens mit einigen Worten, daran erinnerte. Und wie sollte ich nicht mit Freuden die Gelegenheit ergreifen, diejenigen unserer Landsleute, welche des Dichters mit dem höchsten Lobe gedacht haben und gedenken, hier wenigstens namentlich zu erwähnen? Zahlen reden, pflegt man zu sagen; Namen, denke ich, reden noch mehr. Indem ich mir die Veröffentlichung der Geschichte der Molièrekritik und somit den vollständigen Abdruck jener bewundernden Urtheile, welche nicht weniger unserem Vaterlande als dem Dichter zur Ehre gereichen, für eine spätere Zeit vorbehalte, beschränke ich mich vorläufig darauf, diejenigen Männer mit Namen zu nennen, welche theils bemüht gewesen sind, Molière gegen die Angriffe Schlegel's und anderer zu vertheidigen, theils die unbeschränkteste Bewunderung für ihn an den Tag gelegt haben.

Die Geschichte der Molièrekritik in Deutschland lässt sich im Grossen und Ganzen in zwei Perioden eintheilen. Die erste, die Periode allgemeiner, fast durch keinen Tadel getrübter Anerkennung beginnt noch zu Lebzeiten des Dichters mit der Verbreitung seiner Werke in unserem Vaterlande. Sie erreicht ihren Höhepunkt mit der Beurtheilung des Dichters in Bouterweck's Geschichte der französischen Literatur.

Aus diesem Zeitraume nennen wir als begeisterte Verehrer Molière's nur den Elias Schlegel, Rammler, Lessing, Wieland, Flögel, Meiners, Bouginé, Eschenburg, Ideler und Nolte, Fr. Jacobs, Bouterweck, Göthe. Vor allem erinnern wir hier an Lessing, den grössten Kritiker, welchen unser Vaterland hervorgebracht hat, dessen unbegrenzte Bewunderung Molière's um so mehr in's Gewicht fällt, je weniger man dieselbe von einem Bekämpfer des klassischen Dramas der Franzosen erwartet.

Die zweite Periode, die der Vernachlässigung und Geringschätzung, beginnt mit der hämischen Kritik A. W. v. Schlegel's (1809). Sie reicht bis in die Gegenwart hinein, scheint aber einem raschen Ende entgegen zu gehen, da die Hindernisse, welche einer gerechten Würdigung des Dichters im Wege standen, immer mehr hinweggeräumt werden.

Die Freunde Molière's aus diesem Zeitraume haben sich theils damit begnügt, ihre Bewunderung für ihn auszusprechen, theils

haben sie ihn gegen die Angriffe Schlegel's u. a. vertheidigt. Einige, wie Göthe, den wir auch hier wieder vor allen anderen nennen müssen, haben beides gethan.

Unter den Vertheidigern erwähnen wir: Grabbe, Eckermann, Heine, J. Schmidt, B. Schmitz, Bromig, Wilhelm Claus, Wilhelm Wagner, Gerth. Auch Laun und Bohtz würden hier eine der ersten Stellen einnehmen, wenn sie nicht, wie wir glauben, durch die einmal herrschende Strömung und Shakspearomanie verleitet, ihre tiefgefühlte Bewunderung mit unverdientem Tadel gemischt hätten.

Unter den wahrhaft begeisterten Bewunderern glänzen ausser den schon genannten vor allem die Geschichtsschreiber. Wir nennen: Johannes Müller, Wachsmuth, Rotteck, F. C. Schlosser, Ranke, Wernicke, Weber. Von Literarhistorikern erwähnen wir: Pastor Fulda in Halle, die Verfasser der Molière-Artikel in dem Brockhaus'schen und Reichenbach'schen Conversationslexikon, Mager, Eduard Devrient, Eduard Arnd, Oberlehrer Fischer in Duisburg, Dr. Imelmann, Louis Lax, Sternberg, Michael Bernays, Robert Waldmüller, Dr. E. Kollof (Verfasser des herrlichen Aufsatzes über Molière in der neuesten Auflage des Brockhaus'schen Conversationslexikons, den ein jeder nachlesen kann). Zu Molière's aufrichtigen Bewunderern gehören auch Professor Ebert in Leipzig, ferner Laube, G. Freytag, Karl Frenzel (beide letzteren jedoch mit einiger Einschränkung), Eckard, Zeising, und — wir glauben auch Robert Prutz, obgleich er sich nichts davon merken lässt.

Wir nennen zum Schluss, weil ihnen eine ganz besondere Stelle gebührt; Graf Wolf Baudissin wegen seiner herrlichen Uebersetzung des Dichters und seiner vortrefflichen Beurtheilung der einzelnen Stücke, Fritsche wegen seines ausgezeichneten Molièrelexikons, und Paul Lindau, der an einer Molièrebiographie arbeitet, welche nicht weniger als jene Uebersetzung dazu beitragen wird, den Dichter wieder zum Eigenthum des deutschen Volkes zu machen.

Ausserdem zählt Molière manche stille Verehrer,* die ihn deshalb nicht weniger hochschätzen, weil sie ihrer Bewunderung nicht offen Ausdruck gegeben haben.

Wenn ich mir trotzdem erlaube, von unserer deutschen Kritik als einer Molière feindlichen zu reden, so wird wohl niemand dagegen etwas einzuwenden haben: *A potiori fit denominatio.* Und zeigt doch schon eine oberflächliche Betrachtung der oben angeführten Freunde und Bewunderer des Dichters, dass die Kritiker

* Zu diesen stillen Verehrern Molière's und der französischen Literatur überhaupt gehörte unter anderen auch der gewaltige K. F. Hermann, der bei einer Gelegenheit im pädagogischen Seminar in Göttingen (1854?) geradeswegs erklärte, er zöge die französische Literatur allen anderen vor.

von Fach daselbst durch ihre Abwesenheit glänzen. Diese Fachkritiker aber sind es gerade, und unter ihnen vor allem die Shakspeareanbeter, welche ich zu bekämpfen suche. Eine letzte Beschränkung, die sich nach dem Gesagten eigentlich von selbst versteht, ist, dass ich bei meiner Polemik nur unsere moderne Kritik im Auge habe. In dem ganzen achtzehnten Jahrhundert waren, so weit meine Kenntnisse reichen, alle deutschen Schriftsteller, Dichter, Prosaiker und Kritiker sich darin einig, Molière als einen der grössten, ja als den grössten komischen Dichter zu betrachten. Gerade in den Tagen, wo unsere eigene Dichtkunst ihre Blüthezeit feierte (und dies erscheint uns als einer der besten Beweise von Molière's Grösse), fand er die einsichtigste und unbeschränkteste Bewunderung. Zu einer Zeit, wo Eschenburg es für überflüssig halten konnte, in seiner Beispielsammlung Proben aus Molière's Werken anzuführen, weil sie in aller Händen seien (bei Shakspeare erschien es ihm nicht überflüssig), da wäre ein Buch wie das vorliegende eine Unmöglichkeit gewesen.

Meine Polemik richtet sich also nur gegen die Kritiker von Fach, und zwar gegen eine Periode unserer Kritik, welche mit der Veröffentlichung der Schlegel'schen Vorlesungen (1809) beginnt und so ziemlich bis in die Gegenwart hineinreicht.

Jetzt noch einige Bemerkungen über den Ton, in welchem ich von diesen Kritikern zu reden mir erlaube.

Derselbe hat erstens seinen Grund in unserer Liebe zu Molière. Die Worte Göthe's: „Ich kenne und liebe Molière seit meiner Jugend und habe während meines ganzen Lebens von ihm gelernt", finden, so weit dies überhaupt möglich ist, auch auf uns Anwendung. Wir haben seine Werke zuerst in dem elften und zwölften Lebensjahre gelesen, und schon damals mit demselben Interesse, wie die Tragödien Schiller's und Shakspeare's. Die erste Bekanntschaft mit ihm hat für uns noch heute denselben Reiz (entschuldigen Sie diesen Vergleich; ich wüsste keinen, der die Sache besser bezeichnete), wie für einen Liebhaber die erste Begegnung mit der Geliebten. Die Lebhaftigkeit und Genauigkeit, womit wir uns des Eindrucks, den mehrere seiner Werke damals auf uns machten, womit wir uns überhaupt jener ersten Bekanntschaft erinnern — bis auf die geringsten Kleinigkeiten steht uns noch alles klar vor den Augen, wie fast bei keinem einzigen andern Ereignisse unsers Lebens —, sie zeugt mehr als alle Worte von der unvergänglichen Jugend und Frische seiner Werke.

Unter dem Jahre 1805 bemerkt Göthe in seinen Annalen, wie sehr es ihn damals gefreut, einen Franzosen, Namens Texier, Molière'sche Komödien „munter und geistreich vorlesen zu hören", und er setzt hinzu, dass er Molière „jährlich einige Zeit widmete, um eine wohl empfundene Verehrung immer wieder zu prüfen und zu erneuern". Eine Stelle aus Eckermann drückt denselben Gedanken noch kräftiger aus (abgedruckt S. 3 dieses Buches).

Unsere Liebe zu Molière hat sich auch mit jeder Lectüre wieder erneuert. Und diese Liebe, ja wir wagen hinzuzusetzen, unsere Liebe zur französischen Literatur überhaupt, wird man uns schwerlich übel nehmen können, da wir sie mit einem Göthe,* Lessing und anderen der grössten Geister unserer Nation theilen.

Aber berechtigt uns dieselbe, von den Verächtern Molière's und der Franzosen in leidenschaftlichem Tone zu reden? Keineswegs; — wenn letztere nicht durch ihr Benehmen zu einem solchen Tone herausfordern. Das haben sie aber in hohem Grade gethan, so sehr, dass wir uns fast dazu hätten verleiten lassen, den bekannten Spruch Juvenals: „*Facit indignatio — criticum*“ unserer Arbeit als Motto vorzusetzen.

Nur der Unwille, den jene Kritik schon in der ersten Zeit, wo wir sie kennen lernten (1848 durch Schlegel's Vorlesungen), in uns hervorrief — und derselbe ist fortwährend gewachsen, je mehr wir die Meisterwerke jener Kritik kennen und beurtheilen lernten, ganz wie unsere Liebe zu dem geschmähten Dichter — nur dieser Unwille hat uns die Feder in die Hand gedrückt, und uns bewogen, die geringe Muse, welche wir lieber auf das Lesen dichterischer Werke verwandt hätten, dem Kritisiren zuzuwenden. Und dieses Unwillens brauchen wir uns ebenso wenig zu schämen, wie jener Liebe, weil er nirgends auf unsittlichen, theils sogar auf sittlichen Motiven beruht. Sollte jemand geneigt sein, letzteres zu bezweifeln — nun, so sind wir gerade hier im Stande, zu zeigen, wie selbst derjenige unserer grossen Schriftsteller, dem man am allerwenigsten Liebhaberei für das Französische, sondern eher das Gegentheil vorwerfen möchte, Herder, diesen Unwillen theilte, und ihm in einer Weise Ausdruck gegeben hat, dass man es uns vielleicht schon übel nehmen würde, wenn wir seine Worte hier wiederholten.

Aber die Motive unsers Unwillens? Denjenigen Kritikern, gegen welche wir zu Felde ziehen, fehlt es erstens an den Eigenschaften, welche zu einem Kritiker gehören. Letzterer bedarf vor allem eines für Poesie empfänglichen Geistes, einer Phantasie, die sich bescheiden den Eindrücken, welche der Künstler zu erregen sucht, hingebe. Unsere Kritiker scheinen von vornherein mit dem Verstande an ein Kunstwerk heranzutreten. Zu zweit bedarf der Kritiker eines klaren, scharf unterscheidenden, aber wiederum bescheidenen Verstandes, der sich damit begnüge, von dem unmittelbar durch das Kunstwerk empfangenen Eindruck sich Rechenschaft zu geben. Er hat nur den Eigenschaften des Kunstwerkes nachzuforschen, welche jenen

* Göthe nennt unter denjenigen, welchen er für seine Ausbildung am meisten zu verdanken habe, nächst den Griechen die Franzosen überhaupt, von den Engländern nur einzelne Namen.

Eindruck hervorgerufen haben, und auf denen der Werth oder Unwerth desselben beruht. Jene hingegen, besonders die Shakspeareanbeter, gefallen sich in einer Unklarheit, bei welcher einem jeden, der das Bedürfniss hat, klar zu sehen, unbehaglich zu Muthe wird. Wir haben nie eine halbe Seite aus dem berühmten Buche Ulrici's über Shakspeare lesen können, ohne uns unwillkürlich nach dem Kopfe zu greifen. (Die Erklärung dieser symbolischen Bewegung dürfen wir wohl dem in solchen Dingen erprobten Scharfsinn unserer Kritiker selber überlassen.) Mehr aber, als an jenem scharf unterscheidenden Verstand, der sich nur in der Klarheit wohlfühlt, fehlt es ihnen an der Bescheidenheit dieses Verstandes. Sie betrachten sich nicht als Diener und Handlanger des Dichters, den sie nur zu verstehen suchen sollen; sie sind moderne Claviervirtuosen, der Dichter ein Thema zum Phantasiren. Wie sie aber über dieses Thema phantasiren, haben wir in unserem Buche an Gervinus und Ulrici (gewissermassen dem grünen Holze unserer Shakspearekritik) zu ausführlich nachgewiesen, als dass wir uns hier noch weiter darauf einzulassen brauchten. So erscheint uns denn das Urtheil eines jeden beliebigen Laien in ästhetischen Dingen zuverlässiger als das jener Kritiker, weil der Laie (natürlich wenn er nicht erst nach Kritikern sein Urtheil gebildet hat) sich dem unmittelbaren Eindrucke eines Kunstwerks hingiebt. Jene bilden sich von vornherein ein falsches Urtheil; und weil sie den Eigenschaften des Kunstwerkes, auf denen dies Urtheil beruht, nicht bescheiden nachforschen, sondern mit schaffender Phantasie oder besser mit unbescheidenem Verstande das Werk nach ihrem eigenen Bilde umzugestalten suchen, so ist all ihr Bemühen nicht einmal im Stande, sie über ihre Irrthümer aufzuklären. Im Gegentheil, durch falsches, unklares Raisonniren suchen sie die Richtigkeit eines von vornherein falschen Urtheils nachzuweisen. Ihre Werkstätte gleicht dem Hause des Molière'schen Chrysale: *Et le raisonnement en bannit la raison.*

Genügt aber dies, um sie zu Gegenständen sittlichen Unwillens zu machen? Wir glauben, sie würden selber die Frage bejahen — wenn nicht von ihnen, sondern von französischen Kritikern die Rede wäre. Französische Dichter und Künstler — darin sind sie sich alle einig — muss man nach streng sittlichem Massstabe messen. Ihnen gegenüber thun sie sich auf ihren eigenen sittlichen Standpunkt etwas zu Gute. Im Namen der Sittlichkeit wird der sittlichste aller Komiker von ihnen verurtheilt — mit demselben Masse gemessen, müssen sie sich den strengsten Tadel gefallen lassen. Wer mit einem Buche vor das Publikum tritt, vor allem der Kritiker, der sich an den denkenden Verstand wendet, hat die Pflicht, seine Gedanken auf's Strengste zu prüfen, sie sich klar zu machen und so lange nach dem richtigen Ausdruck zu suchen, bis es ihm

gelingt, denselben auf eine auch für andere verständliche Weise wiederzugeben. So lange ihm letzteres nicht gelingen will, hat er alle Ursache, anzunehmen, dass seine Gedanken selber unklar sind, und an ihrer Richtigkeit zu zweifeln. In dieser Hinsicht könnten unsere Kritiker von Boileau, ja von den geringsten Kritikern der Franzosen lernen, wenn sie nicht vorzögen, dieselben zu verachten. Diejenigen unter ihnen, welche sich keine Mühe geben wollen, um über ihr eigenes Urtheil zur Klarheit zu gelangen, sind natürlich noch mehr zu tadeln, als solche, die es nicht können; aber auch letztere sind es in hohem Grade. Das Sprüchwort: Schuster, halte dich beim Leisten! findet auf Leute, die sich hoher geistiger und sittlicher Bildung rühmen, wohl auch seine Anwendung: *Noblesse oblige.* Der Handwerker, der mir einen schlechten Schuh macht, prellt mich blos um mein Geld. Ich gehe zu einem andern, der mich besser bediene. Jene Kritiker prellen mich zugleich um meine Zeit, und wenn dieselben eines grossen Rufes sich erfreuen, so verbreiten sie unter dem Scheine der Aufklärung eine Verwirrung und Unklarheit in den Köpfen ihrer Zeitgenossen, welche sie auf's Strengste hätten bemüht sein sollen, auf ihren eigenen Kopf zu beschränken.

Am meisten aber fehlt es ihnen an den Eigenschaften, deren man bedarf, um französische Schriftsteller insbesondere richtig zu beurtheilen. Leider müssen wir wieder auf den Schuster und seinen Leisten zurückkommen. Unsere ästhetische Kritik, die sich allen anderen Nationen gegenüber ihrer philosophischen und logischen Bildung zu rühmen pflegt, scheint für sich selber die Giltigkeit jenes Sprüchworts nicht anzuerkennen. Sie erlaubt sich, französische Sprache und Schriftsteller, Dichter und Kritiker zu verurtheilen, ohne sie zu kennen, vielleicht gerade aus dem Grunde, weil sie dieselben nicht kennt; denn wie hätte etwas Bedeutendes ihr unbekannt bleiben können? Sie ist aber nicht blos von vornherein gegen alles Französische, sondern zugleich für alles Englische, Spanische etc. eingenommen (weshalb, haben wir in der Geschichte der Molièrekritik ausführlich entwickelt), und so wird sie gegen französische Sprache und Literatur doppelt ungerecht. Um letztere richtig zu beurtheilen, müsste man auch sie eines liebevollen, gewissenhaften, gründlichen Studiums würdigen. Will man dies nicht thun, weil man dieselben von vornherein verachtet, so mag man diese Verachtung und sein Urtheil für sich behalten. Unsere Kritiker haben weder das Eine, noch das Andere gethan und dadurch einen Mangel, wir sagen nicht an Bescheidenheit und Gründlichkeit — diese Eigenschaften wollen wir nicht von ihnen verlangen —, sondern an den gewöhnlichen hausbackenen Tugenden der Gewissenhaftigkeit und Ehrlichkeit an den Tag gelegt, der schon allein im Stande wäre, den Unwillen aller derer zu erregen, welche auf jene Tugenden noch etwas geben.

Sie treiben es aber noch ärger. In demselben Augenblick, wo sie sich französischen Kritikern und Dichtern gegenüber die Sünden der Ungründlichkeit, Unbescheidenheit und Ungewissenhaftigkeit zu Schulden kommen lassen, erlauben sie sich, auf ihre Gründlichkeit, Bescheidenheit und Gewissenhaftigkeit zu pochen und diese Eigenschaften bei den Franzosen zu vermissen. Freilich gilt das Lob jedes Einzelnen nicht ihm selber, sondern der deutschen Kritik überhaupt, von der er aber einen Theil bildet, und man fühlt überall heraus, wie wohl es ihnen thut, im Namen ihrer deutschen Gewissenhaftigkeit die französische Oberflächlichkeit an den Pranger stellen zu können.

Diese Selbstberäucherung, mehr als alles Andere, ist es, was eines jeden wirklich ehrlichen Deutschen Unwillen erregen muss und uns von jener sogenannten deutschen Kritik in verächtlichem Tone hat reden lassen.

Wir glauben einen grösseren Beweis von Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit an den Tag zu legen, indem wir jene scheinbare Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit, die sich hinter dem Namen Deutsch zu verschanzen sucht, als etwas Undeutsches brandmarken, als wenn wir wider unsere Ueberzeugung in diese Selbstberäucherung einstimmten oder durch Stillschweigen einen Theil der Schuld auf uns lüden. Wir hegen die Ueberzeugung, dass derjenige Theil unseres Volkes, für welchen jene Tugenden und das Wort „Deutsch" nicht zur blossen Phrase herabgesunken sind, nicht deshalb der Wahrheit sein Ohr verschliessen werde, weil dieselbe, im Gegensatz gegen jene, der Nationaleitelkeit schmeichelnde Kritik, zuweilen auf eine herbe Weise ihre Stimme vernehmen lassen sollte.

Aber selbst diesem Theile unseres Volkes gegenüber wird unsere Stellung dadurch schwierig und unangenehm — und dies musste den Unwillen gegen jene Kritiker noch erhöhen —, dass (wie wir von der frühesten Jugend an Gelegenheit hatten zu bemerken) derselbe ihr Urtheil zu dem seinigen gemacht hat. Hoffentlich wird man nicht uns dies entgelten lassen, sondern jene Kritiker selber, die sich durch Verbreitung von Irrthümern gewiss kein Verdienst um ihr Vaterland erworben haben.*

Man wird es uns nicht verargen, wenn wir hier so vielen Gegnern gegenüber wenigstens andeuten, welche Stellung unsere grössten und volksthümlichsten Dichter jener Frage gegenüber einnahmen oder eingenommen haben würden (ausführlich

* Wie falsch unsere Aesthetiker über das Komische und die Komödie geurtheilt, haben wir in unserer Arbeit selber zur Genüge nachgewiesen. Nicht weniger einseitig erscheint uns ihre Ansicht über das Tragische und die Tragödie Sie laborirt an der Lehre von der tragischen Schuld. In einem Werke der Tragik, meinen sie, darf keiner sterben, ohne eine Schuld auf sich geladen zu haben. Besonders bei Shakspeare quälen sie

handelt darüber die Geschichte der Molièrekritik). Lessing fragt sich irgendwo, ob er denn den Franzosen das Talent für ächte Tragödie streitig machen wolle. Er antwortet: „Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours* lächerlich gemacht." Was würde derselbe Lessing von unseren modernen Kritikern

sich ab, diese Schuld an jeder einzelnen Person nachzuweisen, natürlich mit schlechtem Erfolg. Schon Göthe hat sich in den Eckermann'schen Gesprächen über diese Manie aufgehalten. Erstens geht mancher Held einer Tragödie unter ohne alle Schuld, so Zriny und Romeo und Julia. Zweitens steht für unser Gefühl die Strafe manchmal zu der Schuld in keinem Verhältnisse, so bei Cordelia u. a. Drittens handelt es sich in der Poesie vor allem um den Eindruck, welchen der Untergang des Helden hervorbringt. Nur ein dogmatisirender Moralist wird z. B. aus Romeo und Julia mit Gervinus die Lehre ziehen, dass man in allen Dingen Mass halten solle. Das ist der prosaische Standpunkt der hausbackenen Moral, mit dem die Poesie nichts zu thun hat. Vom poetischen Standpunkte, auf den Shakspeare uns versetzt, denken wir nicht daran, dass die Liebenden eine Schuld auf sich geladen haben; wir sind von ihrer Leidenschaft entzückt und hingerissen. Ihr Tod erscheint uns nicht als eine Strafe, sondern als ein Unglück, mit dem wir uns nur deshalb versöhnen, weil sich durch ihn die Grösse ihrer Liebe offenbart. Das Gefühl von der todesverachtenden Begeisterung der Liebe in uns hervorzurufen, ist der einzige Zweck dieses Dramas. Den Unterschied jenes moralischen und des poetischen Standpunkts kann man am besten am Selbstmord erkennen. Wir billigen den Othello's, beweinen den Romeo's und Julien's. Als Moralisten müssten wir Shakspeare vorwerfen, dass er den Selbstmord predige. Und so steht denn Shakspeare, den man im Gegensatz zu Schiller und Göthe als einen ächten Protestanten, ja gar als einen Katholiken hinzustellen sucht, in seiner Behandlung des Selbstmordes im vollständigsten Gegensatz gegen alles Christenthum überhaupt. In dieser Hinsicht war ihm der Heide Sokrates als Christ und Moralist überlegen. Shakspeare war ein Dichter, und stand als solcher auf dem Standpunkte des ästhetischen Gefühls. Poetisch sind nur diejenigen Gedanken und Gefühle in einem Kunstwerk vorhanden, welche uns poetisch anregen, und jedes Kunstwerk darf, weil es eben ein Kunstwerk ist, nur von diesem Standpunkte beurtheilt werden. — Noch eine andere Bemerkung. Corneille wird manchmal als Tragiker getadelt, weil er im Widerspruch mit Aristoteles nicht Furcht und Mitleid, sondern das Gefühl des Erhabenen errege. Wir wollen hier nicht über jene Lehren des Aristoteles, die uns sehr gleichgiltig sind, verhandeln, bemerken aber nur, dass Corneille jedenfalls I. ein grosser dramatischer Dichter ist, dass II., wie wir in unserer Arbeit auch über das Komische bemerken, in der dramatischen Form sehr verschiedene Lebensanschauungen sich geltend machen können, also dieselbe ebenso gut dazu gebraucht werden kann, das Gefühl des Erhabenen wie das des Tragischen in uns zu erregen; dass III. das Erhabene ästhetisch und sittlich wenigstens dem Tragischen nicht nachsteht und dass IV. Corneille gerade weil er das Gefühl der Seelengrösse in uns weckt, als ein Originalgenie dasteht, unabhängig von allen Lehren des Aristoteles! Und diese seine Originalität hat man ihm zum Vorwurf gemacht.

* Anspielung auf das Buch des Père Bouhours: *Si un Allemand peut avoir de l'esprit?* Zu einer Zeit, wo unsere Literatur überhaupt von allen Ausländern, ja von Friedrich dem Grossen und uns selber wenig geachtet wurde, war es noch zu entschuldigen, wenn ein Franzose die Frage aufwarf, ob ein Deutscher Geist, Witz (nicht Verstand) besitzen könne?

sagen, welche dem ganzen französischen Volke ohne weiteres die Fähigkeit für wahre Poesie absprechen? Der Ausdruck „lächerlich" würde ihm gelinde vorkommen. Lessing ist zum Theil gerade deshalb ein so grosser Kritiker geworden, weil er die französischen Schriftsteller hochschätzte, und nicht verschmähte, von ihnen zu lernen. Man sehe, mit welcher Achtung er in seiner Dramaturgie selbst von geringeren französischen Komikern redet! Und von Molière? Man höre nur eine Stelle: „Ein deutscher Molière? und dieser mein Freund? O, wenn es doch wahr wäre! wenn es doch wahr wäre!" (Vorrede zu Mylius' Schriften 1754.)

Herder nennt die Franzosenverächter seiner Zeit, welche denen unserer Tage nicht das Wasser reichen, „Horden, die diese einst so berühmten Werke des Geschmacks für wenig mehr als für Knabenspiele und abgekommene Tanzübungen achten". Wir sind uns bewusst, nirgends in so kräftigem Deutsch von unseren Gegnern geredet zu haben.

Und Schiller? Man höre, wie er in der Blüthezeit unserer Literatur über deutsche und französische Kritiker urtheilte:

Schiller, Bd. 12 (Cotta'sche Ausgabe in 12 Bänden), S. 200. (Ueber naive und sentimentalische Dichtung.)

Molière als naiver Dichter durfte es allenfalls auf den Ausspruch seiner Magd ankommen lassen, was in seinen Komödien stehen bleiben und wegfallen sollte; auch wäre zu wünschen gewesen, dass die Meister des französischen Kothurns mit ihren Trauerspielen zuweilen diese Probe gemacht hätten. Aber ich wollte nicht rathen, dass mit den Klopstock'schen Oden, mit den schönsten Stellen im Messias, im Verlorenen Paradies, in Nathan dem Weisen und vielen anderen Stücken eine ähnliche Probe angestellt würde. Doch was sage ich? Diese Probe ist wirklich angestellt, und die Molière'sche Magd raisonnirt ja Langes und Breites in unseren kritischen Bibliotheken, philosophischen und literarischen Annalen und Reisebeschreibungen über Poesie, Kunst und dergleichen, nur, wie billig, auf deutschem Boden ein wenig abgeschmackter als auf französischem, und

Schlimmer ist es, wenn jetzt unsere Bouhours (sie zählen nach Legionen) es als selbstverständlich betrachten, die Franzosen könnten keine wahre Poesie besitzen, wenn sie den von allen anderen Völkern als den ersten Komiker bewunderten Molière als einen Bühnenscribenten verachten. Am schlimmsten ist aber, dass diese selben Herren sich dabei auf ihre Gründlichkeit, Gewissenhaftigkeit, Unfehlbarkeit und — Bescheidenheit noch etwas zu Gute thun. Lessing ist heutzutage ein überwundener Standpunkt. Mit Hilfe der Franzosen hatten wir ihn erhalten. Seitdem wir sie verachten, haben es unsere Wagner erschrecklich weit gebracht! Lebte Lessing noch, er würde gewiss den Wunsch wiederholen: „Er möchte weniger bewundert und etwas mehr gelesen sein", oder doch mit besserem Verständniss.

wie es sich für die Gesindestube der deutschen Literatur geziemt. (Horen 1795 und 1796.)

Und endlich Göthe? Bis an sein Ende hat er die Entwickelung der französischen Literatur mit der grössten Aufmerksamkeit, mit dem lebhaftesten Interesse verfolgt. Schon er sprach seine Freude aus über den Eifer, mit welchem französische Dichter und Kritiker sich dem Studium unserer grossen Schriftsteller zuwandten, wie sie seine Werke und die Shakspeare's richtig beurtheilten, richtiger als unsere Kritiker, weil sie nicht von vorgefassten Ansichten und einem fertigen philosophischen System ausgingen, sondern ein Kunstwerk ruhig und unmittelbar auf sich wirken liessen. Er beklagt es, dass man bei uns den Franzosen Unrecht thue, und dass unsere Aesthetik (auf die sich die Aesthetiker selber so viel zu Gute thun) auf die grössten Abwege gerathen sei und im Finstern herumtappe.

Was würden Lessing, Herder, Schiller und Göthe gesagt haben, hätten sie gesehen, wie die Herren v. Eichendorff, v. Schack und Marckwaldt mit einem Dichter wie Molière herumspringen? und wie sie noch dabei auf die sogenannte deutsche sittliche und geistige Ueberlegenheit pochen, welche sie dazu befähigen, einen solchen Mann auf eine solche Weise zu hofmeistern?

Wenn also jene so vielgepriesenen Tugenden unsers Volkes, Ehrlichkeit, Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit nicht zur blossen Phrase herabsinken sollen; wenn wir nicht den Franzosen alle Lust zu benehmen wünschen, uns Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; wenn wir schliesslich in dem Austausch der Ideen, ihnen gegenüber, zu unserem eigenen Schaden, nicht den Kürzern ziehen wollen, so ist es wohl an der Zeit, dass auch wir uns bemühen, ihren grossen Schriftstellern gerecht zu werden.

So lange wir uns als eine politisch zersplitterte Nation unsicher und schwach fühlten, mochte der Gedanke an vergangene Kämpfe jene Ungerechtigkeit und Geringschätzung erklären und theilweise entschuldigen; klug war dieselbe niemals, denn wenn man einen Gegner, mit dem man solche Kämpfe durchfochten, verachtet, so fällt diese Verachtung zur Hälfte auf das eigene Haupt zurück. Die Römer waren klüger darin, sie priesen den überwundenen Gegner, und ihr Lob diente nur dazu, die eigene Glorie zu erhöhen.

Also klug war jene Geringschätzung niemals, und das, was Göthe in Auerbach's Keller zu Gunsten des französischen Weines geltend machen lässt:

> „Ein ächter deutscher Mann kann keinen Franzen leiden,
> Doch seine Weine trinkt er gern",

das liesse sich, denke ich, auch für die Literatur dieses Volkes geltend machen.

Jetzt aber, wo wir mit Hilfe unsers Königs, Bismarck's und der Helden von 1866 uns eine Stellung errungen haben, von der wir getrost und ruhig um uns schauen können und den Kampf

mit keinem Gegner zu scheuen brauchen, wie stark und mächtig derselbe auch sein möge, jetzt fällt auch jene Entschuldigung weg. Die beiden Völker stehen einander ebenbürtig gegenüber, und so thut es wohl Noth, dass auch wir wieder den grossen Schriftstellern der Franzosen dieselben Gefühle entgegentragen, mit welchen sie schon so lange den unsrigen entgegengekommen sind.

Die *„Quarterly Review“* brachte im Jahre 1826 Nr. 67, June, einen Schmähartikel gegen Frankreich. Was M. A. Jullien in der *„Revue encyclopédique“* darauf antwortete, passt auch auf unsere Stellung zu den Franzosen. Mögen wir seine Worte zu Herzen nehmen:

„Ces accusations réciproques, ces récriminations déplorables et inutiles, ces germes des anciennes inimitiés nationales, souvent reproduits et ranimés par des plumes empoisonnées, devraient enfin faire place à des sentiments plus raisonnables et plus justes, qui résultent naturellement d'une appréciation exacte des intérêts communs de la grande famille humaine à laquelle appartiennent tous les peuples civilisés. Non, les malheurs et l'infériorité de la France ne seraient point un avantage pour l'Angleterre; la décadence de l'Angleterre ne serait nullement profitable à la France. Mais la prospérité croissante de chacun de ces pays est nécessaire à celle de l'autre. Un état ne s'enrichit point de l'appauvrissement d'un état voisin. La politique comme la morale privée devrait enfin adopter franchement cette maxime: Fais à autrui tout le bien que tu voudrais qu'on te fît; aime ton prochain comme toi-même. Les préjugés odieux, les maximes barbares, les prohibitions absurdes, qui constituent la politique et le patriotisme de quelques prétendus hommes d'état, même premiers ministres, et de quelques écrivains publics, qui trahissent leur noble mission, celle d'éclairer, de rapprocher les nations, de faire disparaître les barrières ou les préventions haineuses qui les divisent, ne sauraient plus convenir à notre état actuel de civilisation.

Revue encyclopédique 1826 Septembre, p. 686.
(M. A. Jullien, Fondateur-Directeur du Journal.)“

Wie sehr die Franzosen auch jetzt noch bemüht sind, sich das Beste unserer Literatur anzueignen, und wie unsere Landsleute sich diesen Bemühungen gegenüber verhalten, darüber wollen wir, weil man unser Urtheil für parteiisch halten möchte, einen andern reden lassen:

„Die Wechselwirkung zweier so begabter Nationen, wie die deutsche und französische, wie sie sich in diesen Essays (von Porchat, Faivre, Martins, Délerot, Taillandier u. a.) kundgiebt, ist jedenfalls eine erfreuliche. Nur müssen wir immer wiederholen, dass gegenwärtig Deutschland bei diesem Tausch den kürzern zieht. Denn während die Franzosen sich mehr und mehr unsere grossen Dichter zueignen, sind wir damit beschäftigt, in Leihbibliotheken und auf Theatern ihre kleinen uns mundgerecht zu

machen und uns oft mit den verlorensten Abfällen des Pariser Parnasses gütlich zu thun. Gleichzeitig bringt es die vornehme Schulweisheit mit sich, auf wahrhaft grosse Dichter wie Victor Hugo mit Verachtung herabzusehen. Ist das eine gedeihliche Wechselwirkung?"

(Rudolf Gottschall? Blätter für literarische Unterhaltung, 18. Jan. 1866, S. 47, Feuilleton.)

Schliesslich noch folgende Bemerkungen. An einigen Stellen des Buches verweisen wir den Leser auf die im Anhange abgedruckte Hamburger Uebersetzung (vom Jahre 1752) des *Tartuffe* und des Eingebildeten Kranken. Dieselbe hat aus Mangel an Platz fortbleiben müssen. Wir bitten daher, die betreffenden Scenen in der freilich weniger kräftigen und komisch wirksamen, in ihrer Art jedoch ebenso vortrefflichen Uebersetzung von Baudissin nachzulesen.

Bei unserer Beurtheilung der einzelnen Shakspeare'schen Komödien sind zwei Stücke: Wie es euch gefällt, und Was ihr wollt, übergangen. Man darf nicht daraus schliessen, dass wir Gervinus' Ansicht über dieselben theilen. Was von den anderen nachgewiesen worden, gilt auch von ihnen. Auch über sie hatten wir unsere Ansicht ausführlich zu Papier gebracht. Die Beurtheilung beider Stücke übergaben wir im Jahre 1863 als Probe Herrn Professor Minckwitz, der uns in Leipzig einen Verleger verschaffen wollte. Er wandte sich zu diesem Zwecke an die v. Dyk'sche Buchhandlung, die denn auch wirklich diesen Theil der Arbeit verlegte, d. h. verloren gehen liess. Nun erschien es uns gerade nicht nothwendig, das Verlorene zu ergänzen, und da wir uns selber hinlänglich überzeugt hatten, dass das von den anderen Lustspielen Gesagte auch auf diese Anwendung findet, so hatte es für uns keinen Reiz, die Gedanken darüber nochmals zu Papier zu bringen. Sollte man jedoch wider Erwarten bezweifeln, dass auch jene Stücke Phantasie-Komödien sind, welche nur die Idee des Abenteuerlichen und Wunderbaren erregen, so würden wir uns, Molière zu Liebe, auch dieser undankbaren Aufgabe unterziehen.

Aus dem zuletzt und zu Anfange Gesagten wird man schon ersehen haben, dass vorliegende Arbeit nicht erst in den letzten Jahren entstanden ist. Der erste Theil geht bis auf 1853 zurück. In den Grundzügen wurde damals das Ganze entworfen, und nachher, wenn sich gerade Muse und Veranlassung dazu fand, im Einzelnen weiter ausgearbeitet. Wir erlauben uns diese Bemerkung, weil es zum Verständniss einiger Stellen erforderlich ist. Aber nicht blos deshalb, sondern auch wegen des 1866 erschienenen herrlichen Buches von Rümelin. Mit welcher Begeisterung dies an Form und Inhalt klassische, nicht blos in seiner Diction an Göthe erinnernde Werk auch von uns aufgenommen wurde, kann man sich denken. Seit Gervinus hatten wir uns gelobt, kein deutsches Buch mehr über Shakspeare in die Hand zu nehmen. . Rümelin ist der Einzige, zu dessen Gunsten wir eine Ausnahme machten. Gerade

weil er den Shakspearekritikern den Krieg erklärte, weil er mit solchem Erfolge für Göthe und Schiller ausführte, was wir schon so lange im Stillen für Molière zu thun uns bemüht hatten, musste er unsere volle Befriedigung erregen.

Um jenes Werkes willen fügen wir noch hinzu, dass das unsrige, mit Ausnahme des allerletzten Theiles über Marckwaldt etc., nicht blos früher geschrieben, sondern dass wir uns schon vorher mehrmals nach einem Verleger für dasselbe umgesehen hatten. Nicht, als wollten wir Rümelin gegenüber unsere Selbstständigkeit zu wahren suchen; in dieser Hinsicht muss das Buch für sich selber reden, und da sagen wir mit Molière's Misanthrope:

„*Le temps ne fait rien à l'affaire*".

Wir möchten aber nicht, dass die Freiheit, mit der wir von Shakspeare's Komödien und seinen Kritikern reden, den Leser an die Fabel vom kranken Löwen erinnere. Dass der Löwe Shakspeare und jene Kritiker nicht ganz so gesund seien, wie letztere uns wollten glauben machen, ist jetzt wohl auch manchem Andern klar geworden. Ob unsere Arbeit zu dieser Erkenntniss das Ihrige beizutragen im Stande sein wird, darüber müssen wir dem Publikum das Urtheil überlassen. Nur dies Eine möchten wir für uns in Anspruch nehmen, dass wir auch ohne das Rümelin'sche Werk den Muth gehabt haben würden, ebenso frei und entschieden wie jetzt mit unserer Meinung vor die Oeffentlichkeit zu treten.

Bielefeld, 10. Mai 1869.

Inhalts - Uebersicht.

Seite

Einschränkende und erläuternde Bemerkungen.
Molière's Freunde in Deutschland und unsere Behandlung seiner Gegner . V

Vorstudien.

Molière und die Schlegel'sche Schule.
A. Molière's Selbstständigkeit seinen Vorgängern gegenüber — Originalität . 1
B. Molière's Selbstständigkeit seinen Zeitgenossen gegenüber:
a) in moralischer Hinsicht 22
b) in künstlerischer Beziehung 45

Molière, Shakspeare und die deutsche Kritik 61
Einleitendes: Französische Dichter und Molière günstiger beurtheilt in England als bei uns. Molière's Komödien dort denen Shakspeare's vorgezogen, hier ihnen nachgestellt 63
I. Das Komische und die komische Charakteristik bei Shakspeare und Molière 70
II. Molière, Shakspeare und der Standpunkt der Idee . . 108
1. Der wahre Standpunkt der Idee, oder welche Forderungen man in Beziehung auf Form und Inhalt (Idee) an ein Kunstwerk stellen kann und muss 110
2. Verhältniss der Molière'schen und Shakspeare'schen Komödie zur Idee.
Einleitendes 141
I. Die Idee der Shakspeare'schen Komödie nach Gervinus.
Idee in allen Charakteren ausgeprägt? 146
A. Die zwei Edelleute von Verona 147
B. Ende gut — Alles gut 160
C. Viel Lärmen um nichts 186
D. Das Wintermärchen 205
E. Lustspiel der Irrungen 222
F. Der Liebe Müh' umsonst 225
G. Der Sommernachtstraum 231
II. Idee bei Shakspeare nur in der abenteuerlichen Geschichte enthalten.
a) Die ganz allgemeine Idee des Wunderbaren . . . 256
b) Nicht eine bestimmte Idee oder Lebensanschauung (Ulrici) 260

Seite

III. Idee = Humor.
Shakspeare, Molière und der Humor (Bohtz, Laun u. a.) 279
A. Der (humoristische?) Gehalt der Komödien Shakspeare's und Molière's 283
B. Die (humoristische?) Form: Molière prosaisch? Shakspeare poetisch? 292
a) Die Stoffe selber 293
b) Dramatische Bearbeitung derselben 308
Mehr künstlerischer Verstand bei Molière als bei Shakspeare
1. in den einzelnen Charakteren 316
2. in der Anordnung des Ganzen 321
c) Komische Bearbeitung derselben 331
C. Komische Behandlung tragischer Stoffe (Marckwaldt) . 351
III. Phantasie- und Gemüthseigenschaften des komischen Dichters und insbesondere Molière's.
A. Grosser Komiker nicht denkbar ohne Gefühl und Phantasie . 445
B. Molière's Persönlichkeit in seinem Leben 455
C. Molière's Persönlichkeit in seinen Werken 457
IV. Schluss . 480

Anhang.

Anhang I. Einige Worte P. Lindau's über unsern Dichter 483
Anhang II. Proben aus Molière's Werken 490
Zusatz zu S. 421. Anfang des Monologs aus dem Eingebildeten Kranken (I, 1) 510
Anmerkungen und Berichtigungen 511

Molière und die Schlegel'sche Schule.

I.

Molière's Selbstständigkeit seinen Vorgängern gegenüber — Originalität.

Bei Gelegenheit des Aufenthalts einer französischen Schauspielergesellschaft in Berlin bemerkt Göthe in einem seiner kleinen Artikel über französische Literatur (Bd. 33 p. 106), „dass die Franzosen sich in Deutschland einer Opposition zu befahren hatten, daher sie sich einen Sachwalter mitgebracht oder ihn an Ort und Stelle sogleich gefunden.“ Er billigt es, wenn dieser die Unbill bemerke und rüge, womit man vor einigen Jahren in Deutschland Molière verletzte, und fährt fort: „Mögen sich doch die fremden Nationen bei dieser Gelegenheit sagen, dass der Deutsche, so rechtlich und gutmüthig er auch sonst sei, noch manchmal launische Anwandlungen von Ungerechtigkeit habe, die er denn ganz unbewunden, als müsse das so sein, an Fremden wie an Landsleuten ausübt. Dergleichen geht jedoch meist ohne Widerspruch hin; das Falsche kann sogar eine Zeit lang cursiren, bis sich endlich das Wahre herstellt, man weiss nicht wie. Möge das also künftig wie bisher geschehen.“

Der Wunsch, wenn es einer sein soll, den Göthe hier ausspricht, ist in seiner ersten Hälfte erfüllt worden; jenes falsche Urtheil hat noch nicht aufgehört zu cursiren. Darin liegt aber schon, dass die zweite Hälfte desselben, dass das Wahre hergestellt werde, man weiss nicht wie, bis jetzt noch nicht verwirklicht worden ist. Es ist sehr wahrscheinlich,

dass die meisten Deutschen, die Molière kennen, ihn hochschätzen; viele werden aber, durch das einmal gegen die Franzosen herrschende Vorurtheil, sich davon haben abhalten lassen, ihn kennen zu lernen; und mag er sich auch manche stille Verehrer erworben haben, diejenigen, welche in Büchern ausführlicher über ihn geurtheilt, haben nicht selten jene falsche Münze, weil sie einmal cursirte, angenommen. Noch im vergangenen Jahre sind Urtheile laut geworden, die selbst das Schlimmste, was man früher über ihn geäussert, überbieten.

Ohne Zweifel wird Göthe an der angeführten Stelle die ungerechte Kritik in Schlegel's dramatischen Vorlesungen vorgeschwebt haben. Solger, der letztere gleich nach ihrem Erscheinen ausführlich beurtheilte, und Manches an ihnen auszusetzen fand, bemerkte, dass er, abgesehen von einem einzigen Punkt, mit Schlegel's Urtheil über Molière ganz einverstanden wäre. Freilich haben die Freunde des grossen Dichters sich zum Theil nicht durch jenes Schlegel'sche Urtheil irre machen lassen; sie haben gethan, als ob es nicht vorhanden wäre. Sie beurtheilen ihn günstig, jedoch ohne den grossen Sophisten in einem einzigen Punkte zu widerlegen. Theils haben sie ihr günstiges Urtheil mit dem ungünstigen Schlegel's zu vereinigen gesucht, was dem Ganzen ein sehr zweifelhaftes Ansehen verleiht. Im Allgemeinen können sie zwar nicht leugnen, dass Molière einen guten Eindruck auf sie gemacht; geht es aber an die Betrachtung des Einzelnen, so haben sie gegen das Schlegel'sche Urtheil wenig einzuwenden.

Daher ist es kein Wunder, dass v. Eichendorff in seiner Geschichte des Dramas den grossen Komiker, den er, ich weiss nicht weshalb, unter die Heiden gerechnet (vielleicht weil sich Molière's Natur zu sehr von demjenigen Christenthum unterscheidet, das mit dem besagten Herrn in Calderon's „Andacht zum Kreuze“ seine volle sittliche Befriedigung findet); es ist kein Wunder, sage ich, dass Eichendorff die Schlegel'sche Kritik von Neuem wieder aufgetischt hat, und dass andere Kritiker, wie v. Schack, die gehörige Zahl von Schimpfwörtern hinzugefügt haben, um jenen Bühnenscribenten gänzlich zu vernichten. Da es also scheint, als wolle sich das Wahre nicht „ich weiss nicht wie“, nach Göthe's Ausdruck, wieder herstellen, so wäre es wohl an der Zeit, einmal dem Urtheile des grossen Sophisten und seiner Nachzügler gerade

ins Angesicht zu sehen, wie es sich auch mit demselben verhalten möge. In jedem Falle kann bei einer genauern Betrachtung die Wahrheit nur gewinnen. Da manchem Leser, wenn nicht Schack und Eichendorff, so doch Schlegel, in Sachen der Kritik eine grosse Autorität sein mag, so freuen wir uns, zu Gunsten Molière's noch Folgendes aus der von Göthe angeführten Stelle anführen zu können: „Wir ergreifen diese Gelegenheit, um unsere Herzens- und Glaubensmeinung auszusprechen: dass, wenn Komödie sein soll, unter denen, welche sich darin übten und hervorthaten, Molière in die erste Classe und an einen vorzüglichen Ort zu setzen sei. Denn was kann man mehr von einem Künstler erwarten, als dass vorzügliches Naturell, sorgfältige Ausbildung und gewandte Ausführung bei ihm zur vollkommenen Harmonie gelangten. Dies Zeugniss geben ihm schon über ein Jahrhundert seine Stücke, die ja noch, obschon seiner persönlichen Darstellung entbehrend, die talentvollsten, geistreichsten Künstler anregen, ihnen durch frische Lebendigkeit genug zu thun." An einer andern Stelle sagt er: „Molière ist so gross, dass man immer von Neuem wieder erstaunt, wenn man ihn wieder liest; ich lese alle Jahre einige Stücke von ihm, sowie ich auch von Zeit zu Zeit die Kupfer nach den grossen italienischen Meistern betrachte. Denn wir kleinen Menschen sind nicht fähig, die Grösse solcher Dinge in uns zu bewahren, und wir müssen daher von Zeit zu Zeit immer dahin zurückkehren, um solche Eindrücke in uns aufzufrischen." Indem wir dies Urtheil Göthe's, das freilich nicht so reich ist an hochklingenden Phrasen und philosophischen Ausdrücken, wie Urtheile Anderer, sondern nach Göthe's ruhiger Weise den Gedanken in einfachen klaren Worten ausdrückt, den Kritiken Schlegel's u. A. voranschicken, beabsichtigen wir nicht, das Urtheil des Lesers zu bestechen; sondern wir wünschen nur, ein Vorurtheil, das auch an ihn vielleicht von irgend einer Seite herangekommen sein mag, durch das Gewicht eines Meisters wie Göthe zu brechen, damit er sich nicht durch den Namen eines Schlegel bestechen lasse, sondern sich daran mache, mit eigenem Geiste selbst die Wahrheit zu erforschen.

Göthe fand den Schlüssel zu Schlegel's Urtheil in der Verschiedenheit seiner Natur und der Molière's, indem er sagte, „es wäre kein Wunder, dass ein Mensch, wie Schlegel, einen

kerngesunden Mann, wie Molière, nicht aushalten könne." Dass Göthe mit Recht Molière einen kerngesunden Mann nennt, wird Keiner, der diesen kennt, bestreiten. Die hämische Behandlung, welche Schlegel ihm widerfahren lässt, wäre hingegen der beste Beweis für Schlegel's Ungesundheit, wenn nicht sein Verfahren gegen Schiller diesen Beweis schon überflüssig machte. Der Hass, mit dem er Molière verfolgt, ist zu persönlich, als dass man sich ihn vom Standpunkte wissenschaftlicher Kritik aus erklären könnte. Die Niedrigkeit der Schlegel'schen Gesinnung wird sich daher natürlich am meisten offenbaren, wo er von Molière als Menschen spricht. Das an sich Unschuldige und Bedeutungslose, ja das Edle in seiner Natur, weiss er auf eine solche Weise darzustellen, dass es in verächtlichem Lichte erscheint. Und man muss gestehen, dass er sich dieser, bei Molière schwierigen Aufgabe, mit der Gewandtheit eines Seiltänzers entledigt hat. Es kann hier nicht unsere Absicht sein, die ganze Biographie durchzugehen; wer über Molière's Leben Aufklärung wünscht, wende sich an die schon in mehreren Auflagen erschienene Biographie von Taschereau, die nach unseres Göthe's Urtheil (Bd. 33 p. 108) „von allen wahren Literaturfreunden aufmerksam gelesen zu werden verdient, indem sie uns näher an die Eigenschaften und Eigenheiten eines vorzüglichen Mannes heranführt. Seinen entschiedenen Freunden wird sie auch willkommen sein, ob sie gleich derselben, um ihn hoch zu schätzen, kaum bedürften, da er sich dem aufmerksamen Beobachter in seinen Werken genugsam offenbart". Hier nur so viel, wie erforderlich ist, um Schlegel's gehässige Kritik ins gehörige Licht zu setzen. Die ganze Biographie, die er liefert, ist nur eine fortwährende Persifflage.

Molière hätte in späteren Jahren gern das Theater verlassen, weil das Spielen seiner Gesundheit nachtheilig war, und auch wegen der Leiden, die ihm seine Frau verursachte; denn das Schauspielerleben gab ihr nur zu viel Gelegenheit, ihm das Leben zu verbittern. Dennoch blieb er, aus Begeisterung für seine Kunst, stets auf der Bühne; und selbst an seinem Sterbetage, da ihn sein merklich verschlimmerter Zustand doch hätte mahnen sollen, davon abzustehen, konnte er es nicht über sich gewinnen, den Bitten seiner Freunde nachzugeben, weil, wie er sagte, fünfzig Arbeiter brodlos sein würden, wenn man das

Theater aussetzte. Er spielte und die Anstrengung brachte ihm den Tod. Während man doch die Gesinnung ehren sollte, die einem solchen Verhalten zu Grunde liegt, bemerkt Schlegel, dass Molière stets bereit gewesen, Stockschläge zu empfangen und auszutheilen, und dass er in seinem mimischen Eifer so weit gegangen, in dem eingebildeten Kranken als wirklicher Kranker den Geist aufzugeben. Ferner bemerkt er, nachdem er ihn des Plagiats beschuldigt, um dies auf hämische Weise gleichsam wieder zu entschuldigen, es sei kein Wunder, dass Molière hierin nicht rechtlich gewesen, da ihm ja nicht einmal sein Name zu eigen gehörte. Und doch enthält dieser Umstand Nichts, woraus man dem Dichter einen Vorwurf machen könnte. Man findet nämlich sehr viele Beispiele, dass Schauspieler damals andere Namen annahmen; gewöhnlich wohl wegen ihrer Familien, weil ein grosses Vorurtheil gegen den Schauspielerstand herrschte. So muss auch Molière's Namensänderung erklärt werden, um so mehr, da seine Familie sich vielleicht nie ganz, jedenfalls erst spät, mit ihm versöhnt zu haben scheint. Dass in einigen Ausgaben ein *de* vor seinem Namen steht, ist nicht seine Schuld. Er war sich genug und bedurfte ebenso wenig des Adels, wie Schiller und Göthe; auch besass er nicht die Eitelkeit August Wilhelm v. Schlegel's. (Siehe Molière's eigene Ansicht hierüber, *Bourgeois gentilh. III. 12* zu Anfang, sowie den Taschereau.) Andere hämische Ausdrücke und Bemerkungen ohne eigentlichen Inhalt wird der Leser leicht selbst entdecken.

So viel zur Verdeutlichung des Göthe'schen Ausspruchs über Schlegel's moralischen Charakter, dessen Wahrheit nicht blos da sich zeigt, wo vom Menschen Molière die Rede ist, sondern auch, wo es gilt, den Dichter zu beurtheilen. Man wird sich daher nicht wundern, überall Spuren jener Moralität wiederzufinden, einer Moralität, die sich freilich sehr von der durch die Herren Schlegel, Kreyssig und v. Eichendorff so sehr getadelten Molière'schen Kammerdienermoral unterscheidet; ob zu ihrem Vortheil, ist eine andere Frage.

Man wird schon aus dem Gesagten haben merken können, dass neben Schlegel die Herren Kreyssig, v. Eichendorff und v. Schack sich in der Molièrekritik hervorgethan haben. Sie sind im Allgemeinen nur ein Abbild ihres Meisters, haben aber daneben das mit einander gemein, dass sie im Einzelnen sein

Urtheil weiter ausführen, ein jeder von einer andern Seite; und dass dasjenige, was sie von ihrem Eignen hinzugethan haben, nicht gerade das Beste ist. Nur Kreyssig macht hierin öfter eine rühmliche Ausnahme. Wir müssen uns ausdrücklich dagegen verwahren, dass man glaube, wir wollten jenen Ausspruch Göthe's über Schlegel auch auf diese Herren anwenden. Von einem, dem durch seine lieblichen Poesien weit bekannten Herrn v. Eichendorff, müssen wir bekennen, dass wir ihn früher durch seine poetischen Schriften, die uns fast insgesammt viel Freude bereitet, liebgewonnen hatten, und dass es uns desto mehr Leid gethan, auch ihn unter den Gegnern Molière's anführen zu müssen. Auf eine Beurtheilung des Molière'schen Genies lässt er sich aber eigentlich gar nicht ein. Er geht überall von Religion aus, und als Katholiken kann man es ihm keineswegs verargen, dass er die katholische Religion allen anderen vorzieht. Da nun Molière, obgleich in einem katholischen Lande geboren, nichts specifisch Katholisches an sich hat, so ist es kein Wunder, dass Herr v. Eichendorff ihn als einen Heiden angesehen. Bei ihm finden wir eine Wiederholung dessen, was Schlegel in moralischer Hinsicht an Molière ausgesetzt hat.

Als Katholik musste Eichendorff vorzüglich im spanischen Drama seine Befriedigung finden. Bei Herrn v. Schack finden wir dasselbe übermässige Preisen der spanischen Bühne; er geht darin so weit, einige Werke Calderon's sogar über Shakespeare zu stellen. Da die Franzosen früher Manches aus Spanien entlehnt, kommt er in seiner Geschichte des spanischen Dramas ganz natürlich darauf, die Entlehnungen mit den Originalen zu vergleichen. Er hat daher besonders den Angriff Schlegel's auf Molière's Originalität weiter ausgeführt, obgleich nur vom spanischen Lager aus.

Bei Kreyssig fiel Beides weg. Er kam in seiner französischen Literaturgeschichte auf Molière zu sprechen, und stand, gemäss der Aufgabe, die er sich gestellt, nicht auf einem particulairen Standpunkte; daher man bei ihm nicht blos weitere Ausführung einzelner der von Schlegel gemachten Ausstellungen antrifft, sondern eine Recapitulation des Ganzen. Wie aber bei Eichendorff der religiöse Standpunkt, bei Herrn v. Schack die Vorliebe für das Fachstudium, die ja uns Deutschen eigen ist; so ist hier ein anderes Moment nicht ohne

Einfluss geblieben, das in Deutschland von weit grösserer Wichtigkeit ist, und schon zu Göthe's Zeiten überhand nahm; wir meinen die abgöttische Verehrung Shakspeare's, der gleichsam das Privilegium, allein ein Genie zu sein, an sich gebracht zu haben scheint. Dies Moment zeigt sich auch in den sonst wohlwollenden Kritiken Laun's, und wohl wenig neuere Philologen Deutschlands werden davon freigeblieben sein. Rechnet man es sich doch zur Ehre an, einander an Seltsamkeiten in Auffindung neuer Schönheiten bei Shakspeare zu überbieten.

J. Schmidt, in seiner Geschichte der Romantik, hat ferner Molière gerade als Katholiken angegriffen; in seiner deutschen Literaturgeschichte jedoch (III. p. XI) sagt er, jenes Buch komme ihm jetzt ganz fremd vor, und I. 505 erklärt er selbst, dass Schlegel's Kritik der Franzosen und Molière's mit einer wahren Virtuosität des Hasses geschrieben sei (vergleiche auch I. 376). Beiläufig erwähnt worden ist Molière in den Grenzboten, und, mit Shakspeare's Komödie verglichen, günstig, in Vergleich mit Scribe weniger günstig beurtheilt worden.

Aus dem Gesagten leuchtet ein, dass wir uns hauptsächlich an Schlegel halten müssen, da dieser sowohl das Verdienst hat, im Allgemeinen zuerst zum Angriff geblasen zu haben, als auch das grössere, das, was nach ihm gesagt worden, Alles schon *in nuce* zu enthalten.

Der erste Vorwurf, den wir zu betrachten haben, ist schon oben angedeutet worden; es ist die Beschuldigung des Plagiats. Was das Stoffliche der Stücke betrifft, so kann es mit Stillschweigen übergangen werden; denn da hatte Molière ganz Recht zu sagen: *Je prends mon bien où je le trouve.* Alle grossen Dichter haben es ebenso gemacht. Wir brauchen nur an die griechischen Tragiker, an Ariost und Shakspeare zu erinnern, denen auch Schlegel keinen Vorwurf daraus gemacht hat; ebenso an Göthe und Schiller, Schlegel selber nicht einmal zu erwähnen, da wir hier nur von grossen Dichtern reden. Doch scheint des Gestohlenen, wenn man es so nennen will, bei Molière nicht sehr viel zu sein; wenigstens nicht so viel wie bei Shakspeare, der fast zu keinem einzigen Stück das Sujet selbst erfunden hat. Das Wenige, was Molière von den Alten entlehnt hat, ist bekannt. v. Schack, von dessen Vorliebe fürs Spanische man erwarten kann, dass ihm nicht leicht

eine Aehnlichkeit entgangen sein werde, ist hier nicht sehr glücklich gewesen. Auch auf manche Reminiscenzen hat er bei Molière hingewiesen. Dass man auf dergleichen nicht viel Gewicht legen müsse, wird jeder Unbefangene gern zugeben. Oft existirt eine Reminiscenz nur beim Leser, während der Schriftsteller selbst gar nicht daran gedacht hat. Der Gegenstand, den er behandelte, brachte es mit sich, dass eine einzelne Scene hineinkam, die mit der eines andern Schauspiels Aehnlichkeit haben mochte. So mag das Ende des dritten Actes des *Etourdi* auch Aehnlichkeit mit etwas Spanischem haben. Ist eine solche Scene aus dem Organismus des Ganzen als ein organisches Glied hervorgegangen, so wäre ein Tadel ebenso wenig berechtigt, wie wenn man einem Grammatiker, der auf dem sprachvergleichenden Wege zu einer Wahrheit gelangt, zu der ein Anderer auf einem andern Wege gelangt ist, einen Diebstahl vorwerfen wollte, oder wie wenn bei einem Kunstwerke der Malerei oder der Sculptur in einem einzelnen Zuge Aehnlichkeit mit einem früheren Kunstwerke da ist. Niemand hat an Euripides getadelt, dass die Scene, wo Antigone das Heer beschaut, an Homer erinnere. Vielleicht ist es wohl nur Wenigen aufgefallen, dass eine Scene am Ende der Jungfrau von Orleans wieder an die in Euripides, und dass mehrere Scenen in Hugo's Hernani an Schiller's Räuber erinnern. Wenn nun einem Leser die Aehnlichkeit auffällt, dem andern nicht, wer soll da entscheiden, ob dem Schriftsteller selbst die Aehnlichkeit vorgeschwebt habe? Jedes an Verwechslungen, Lauschereien und Versteckspielen reiche Stück erinnert an's Spanische. Sollte darum nun kein Schriftsteller sich dieser Mittel bedienen dürfen, ohne sich des Plagiats schuldig zu machen? Solches Molière vorwerfen, das hiesse Shakspeare vorwerfen, dass er überhaupt ein Stück geschrieben. Mit mehr Recht könnte man es Schlegel übelnehmen, dass er einen Arion und Ion gedichtet, und den kritischen Nachzüglern desselben, dass sie in ihrer Anfeindung Molière's die Gedanken ihres Meisters abgeschrieben haben; denn Selbstständigkeit der Behandlung gehört sowohl zu einem ordentlichen Kritiker, wie zu einem grossen Dichter, wenn auch Einzelheiten an schon früher Dagewesenes erinnern mögen.

Wir beachten daher nur, was Schlegel, v. Schack und Kreyssig Molière in der Hinsicht vorgeworfen. Nehmen wir

zuerst Schlegel ins Verhör, da er sich ganz an Allgemeinheiten hält. Er sagt, Molière habe von den Spaniern die Intrigue entlehnt, von den Alten das Salz des attischen Witzes und den echten Ton komischer Sittensprüche und feinere Charakteristik; das habe er mit mehr oder weniger Geschick zu seinem augenblicklichen Gebrauch verwandt. Dies hat Herr v. Eichendorff getreulich wiederholt: „Am Hofe Ludwig's XIV. als Lustigmacher angestellt, hatte er ohne genügende Erfindungsgabe die Pflicht und das Geschick, die befohlenen oder unbedenklich anderwärts entlehnten Stoffe hofmässig zuzurichten.“ Abgesehen von jenem „hofmässig“ sagt Eichendorff dasselbe wie Schlegel, nur noch etwas stärker; denn dieser sagte: mit mehr oder weniger Geschick verwandte Molière das Entlehnte. Eichendorff hingegen sagt: Ohne Erfindungsgabe, verstand er, Gestohlenes schlecht zuzurichten; denn nur so kann man in seinem Geiste das „hofmässig“ übersetzen. Es freut uns, bemerken zu können, dass Kreyssig sich hier sehr zu seinem Vortheil von den übrigen unterscheidet, wenigstens was die Nachahmung des Spanischen betrifft. Er bemerkt nämlich, dass Molière bei den Spaniern die Kunst lernte, eine komische Handlung durchzuführen, ohne sich von einem Geschmack unterjochen zu lassen, der die besten Kräfte seines Talents gelähmt haben würde. Dieselbe Freiheit des Urtheils zeigt er in Beziehung auf Molière's Entlehnungen aus dem Italienischen. Was er Nachtheiliges über Molière in seinem Verhältniss zu den Alten bemerkt, geht auch nur auf einzelne Stücke, den *Avare* und *Scapin*, nicht auf Allgemeinheiten. Wir haben es hier also nur mit Schlegel zu thun, von welchem Eichendorff nur eine getreue Copie ist, und dann mit der wirklich spanischen Kritik des Herrn v. Schack, eines wahren Franzosenfressers.

Niemand wird bestreiten, dass Molière von den Spaniern u. A. etwas gelernt habe. Er erscheint darin sehr zu seinem Vortheil, manchen unserer Kritiker gegenüber, die lieber französische Kritiker und Dichter heruntermachen, als dass sie von beiden etwas lernten. Er wäre ein Stümper gewesen, wenn er nichts von ihnen hätte lernen können; ein hochmüthiger Narr, wenn er nichts hätte lernen wollen. Man muss Molière daher loben, wenn er es verstand, von seinen Vorgängern zu lernen, was ja auch Schlegel bei Shakspeare, der kein Fran-

zose ist, zu thun nicht versäumt hat, indem er es mit Recht III. 265 als „Biegsamkeit des Geistes und Bescheidenheit auslegt, dass derselbe, wie Raphael, ohne jemals ein Nachahmer und seinem hohen und stillen Gemüthe untreu zu werden, alle Fortschritte seiner Mitbewerber zu seinem Vortheil anwandte". Da also auch, nach Schlegel's Ansicht, die Benutzung der Vorgänger sogar lobenswerth sein kann, so wird man natürlich erwarten, dass er Gründe angebe, weshalb dieselbe bei Molière Tadel verdiene. Das haben in Beziehung auf die von den Spaniern entlehnte Intrigue weder er, noch Eichendorff gethan. Sie halten wahrscheinlich das Beweisführen für eine Schwäche niedriger Seelen, für ein Zeichen jener Kammerdienermoral Molière's, auf die sie von ihrem hohen moralischen Standpunkte mitleidig herabsehen. Herr v. Schack hat in seiner Geschichte des spanischen Dramas den Versuch gemacht, hat aber nur gezeigt, dass seine beiden Freunde in ihrem Schweigen klüger gewesen sind als er. Wir müssen ihm jedoch für sein Bemühen danken; denn nur durch eine nähere Betrachtung seiner Gründe werden wir erkennen können, auf welchen Füssen jene Behauptung steht. Ueberall, wo er von Molière's Entlehnungen aus dem Spanischen redet, stellt er ihn als einen geistlosen Nachahmer und Verderber dar. Wie beweist er aber dies? Er begnügt sich II. 684 zu bemerken, dass Molière's Landsleute diese Nachahmungen als seine schwächsten Werke anerkannt, mit dem ziemlich unverständlichen Zusatz, dass das sehr viel sagen wolle; und, nachdem er darauf angeführt, wie derselbe im *Médecin malgré lui, L'amour médecin*, im *Tartuffe*, in der *Ecole des maris* Spanisches benutzt (was, wird auch nicht immer gezeigt), nimmt er gleich ohne Weiteres als bewiesen an, dass Molière hier nicht zu seinem Vortheil erscheine. Schlegel sucht doch stets durch die Schleichwege einer trügerischen Logik zu täuschen; Schack scheint dagegen seinem Publikum weniger Urtheil zuzutrauen; denn dass er aus eignem Mangel daran einen solchen Weg eingeschlagen, wird er sicher nicht behaupten. Es zeugt von einer wirklich grandiosen Unbekanntschaft mit der französischen Literatur, wenn er behauptet, die Franzosen rechnen den *Médecin malgré lui*, den *Tartuffe* und die *Ecole des maris* zu Molière's schwächsten Werken; denn bekanntlich gelten die drei genannten Stücke nicht blos in Frankreich für

Meisterwerke, und wenn sie auch die schwächsten Sachen von Molière wären, so könnten die spanischen Originale doch noch schwächer sein; der Schluss des Herrn v. Schack beruht also auf offenen Entstellungen und zeugt von grossem Mangel an Logik. Diesen Mangel sucht er übrigens weiterhin mit lobenswerther Mühe durch die Kraft seiner *epitheta ornantia* zu ersetzen. P. 686 beurtheilt er die französischen Nachahmer insgesammt, also auch Molière. Da soll er „das Spanische nicht poetisch durchdrungen und umgestaltet, nicht mit neuen dichterischen Elementen ausgestattet, sondern ein geistloser Plagiator, Poesie, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, Feuer und Leben der Darstellung den Gesetzen der drei Einheiten zum Opfer gebracht haben; statt des dichterischen Schwunges finde man hier prosaische Nüchternheit, statt des Reichthums und der Wahrheit der Motive eine an allen Gliedern gelähmte und sinnlos verknüpfte Handlung, statt der hinreissendsten Rapidität des Dialogs das schleppendste Gespräch, statt des entzückendsten und das Ohr berauschenden Wechsels harmonischer Klänge das monotone Geklapper des Alexandriners". Er nennt Molière einen Bühnenscribenten und endet mit einer pathetischen Tirade, die alles Vorhergegangene noch an Kraft der Worte überbietet, ein Verfahren, das unsere modernen Operncomponisten nie ohne reichlichen Applaus am Ende einer Scene oder eines Actes anwenden, daher es auch bei Herrn v. Schack für das Publikum, das dem Fluge seiner Logik zu folgen im Stande ist, seine Wirkung wohl nicht verfehlen wird. Leider beweisen aber alle diese Ausrufungen gar nichts; es sind nur Behauptungen, die noch einer näheren Begründung bedürfen. Nur wo Gründe gegeben sind, kann man sie widerlegen mit Gründen; solche in den Wind geredete Phrasen bieten dem Angriff keinen Halt, weil sie selbst gehaltlos sind; daher bemerken wir nur Einiges. Die Grundlage der Handlung des *Médecin malgré lui* ist nicht, wie Herr v. Schack will, aus dem *Acero de Madrid*, sondern aus einem altfranzösischen *Fabliau* entlehnt, Namens: *Le vilain mire*. Die Aehnlichkeit mit dem Spanischen beruht nur auf Einzelheiten. Es kann also hier, wie bei den drei anderen Stücken, die nach Schack's eigener Angabe nur in einzelnen Scenen an Spanisches erinnern, der Tartuffe nur in einer einzigen, durchaus nicht von einer Nachahmung im Ganzen die Rede sein; und diese Scenen

gehen so aus dem Organismus des Ganzen hervor, dass selbst, wenn Molière jene spanischen Sachen vorgeschwebt hätten, seine Originalität nicht im Geringsten darunter leiden würde. Der Geist der Stücke ist so sehr von allem Spanischen verschieden, dass, selbst wenn überall die ganze Handlung aus dem Spanischen genommen wäre, Molière nicht weniger Original bleiben würde, als Shakspeare, wo er Chroniken und italienische Novellen benutzte.

Andere Entlehnungen aus dem Spanischen würdigt Herr v. Schack III. 448 einer schlagenden Kritik. Den *Femmes savantes* sollen neben Lope's *Melindres de Beliza*, Calderon's *No hay burlas con el amor* und Zarate's *La presumida y la hermosa* als Vorbild gedient haben. Endlich ist die *Princesse d'Elide* dem *Desden con el desden* nachgeahmt, und die *Ecole des maris* enthält offenbare Reminiscenzen aus Moreto's *Non puede ser*. Das ist Alles, was der belesene Kritiker hat entdecken können; und man muss gestehen, dass es in Vergleich mit Shakspeare sehr wenig ist. Von den genannten spanischen Stücken haben wir nur das von Calderon und das *Desden con el desden* gelesen; in dem ersteren findet sich nichts, was Molière zum Vorbild gedient hätte. Freilich tritt daselbst eine Dame auf, die viel studirt; diese Eigenschaft kommt aber nur ganz beiläufig zur Sprache und hat gar keinen Einfluss aufs Ganze. Man darf also muthmassen, dass es mit den anderen Entlehnungen und Reminiscenzen ebenso stehen werde. Bewiesen ist auch hier gar nichts, nicht einmal gesagt, worin die Aehnlichkeit bestehe. Inwiefern in einem jener fünf Stücke die Wahrheit den Gesetzen der drei Einheiten aufgeopfert worden, erwartet auch noch erst eine nähere Begründung. Im *Médicin malgré lui* sind zufälligerweise die Einheiten gar nicht beobachtet, ausgenommen die der Handlung oder des Interesses. Was der hohe Kritiker von gelähmter und sinnlos verknüpfter Handlung, schleppendem Gespräch weiter geredet, wird Jeden, der Molière von dieser Seite kennt, in Erstaunen setzen müssen, besonders hier, wo vom *Tartuffe*, dem *Médecin malgré lui*, der *Ecole des maris* und den *Femmes savantes* die Rede ist. Man möchte zur Ehre des Herrn v. Schack versucht sein, zu glauben, dass er jene Stücke nicht gelesen. Poesie, Feuer und Leben wird auch Keiner bei Molière vermissen; vielleicht gebraucht der Herr diese Worte in einem ganz eigenthüm-

lichen Sinne. Er scheint uns nur da an Feuer zu glauben, wo mit der Sturmglocke geläutet wird. Dass ihm die gesunde normale Kost Molière's zu fade ist, wollen wir ihm nicht verargen; es wäre ein Wunder, wenn er sich nicht an den etwas stark gewürzten Gerichten Spaniens den Magen verdorben haben sollte.

Da für keine dieser Behauptungen Belege gegeben werden, lässt sich natürlich auch keine einzige widerlegen. Dass Herr v. Schack den Alexandriner langweilig findet, beweist nur, dass er unfähig ist, ihn zu lesen. Solger bemerkt in seinen nachgelassenen Schriften I. 58: „Der Alexandriner erscheint hier (in Frankreich) bei Weitem nicht so langweilig und quälend, wie man sich bei uns vorstellt.“ Dasselbe bemerkten die Berliner 1850, als die Rachel zu ihnen kam. Ueber die spanischen Verse vergl. J. Schmidt I. 372.

Bis hierher hatten wir diesem offenen Kritiker den Mangel an logischen Kniffen zur Ehre angerechnet, wir hatten seine Heftigkeit ausgelegt als die unbewusste Reaction einer edlen Seele gegen die überfeinerte Bildung einer Zeit, wo man von einem Kritiker erwartet, dass er sich auf Logik verstehe. Da scheint es, als wolle er uns nun (448 und 449) zuletzt auch noch diese Freude verderben. Es ergeht uns, ähnlich dem Leser Calderon's, nach dem Ausdruck des Herrn v. Schack, wie dem Seher, „dess Auge plötzlich mit einem weittragenden Rohre bewaffnet wird, oder dem Seefahrer, der ein neues Erdreich betritt.“ Wir würden die Stelle noch weiter citiren, wenn wir nicht befürchteten, Herr v. Schack würde auch uns eines gedankenlosen Plagiats beschuldigen. Was wir für die Einfalt einer kindlichen Seele gehalten, erscheint auf einmal im Lichte feiner, künstlerischer Berechnung, als das Resultat eines tief angelegten Planes. Es scheint, als suche er unter der Maske der Einfalt seine tiefen Pläne zu verbergen. Er sagt nämlich p. 448: „Wir haben uns so vielfach über die unermessliche Inferiorität der französischen Copien ausgesprochen, dass man gewiss schon den Vorwurf der Parteilichkeit für mich in Bereitschaft hält. Deshalb wollen wir uns über die obengenannten Stücke weiterer Urtheile enthalten.“ Zu diesen Stücken gehört nun auch *Les femmes savantes*. „Nur über die *Princesse d'Elide* sei es vergönnt, den Italiener Signorelli reden zu lassen, der sonst den Franzosen sehr zugethan ist.“ Da erfolgt

denn eine Vergleichung beider Stücke, die mit Recht für Molière sehr ungünstig ausfällt, da er jenes Stück nur in Eile und auf Befehl hingeschrieben. Damit nun die tiefsinnige Logik des Herrn v. Schack auch vom Uneingeweihten bewundert werden könne, wollen wir versuchen, seine Sprache in ehrliches Deutsch zu übersetzen: „Um den Vorwurf der Parteilichkeit zu meiden, wollen wir uns über die *Femmes savantes* alles Urtheils enthalten.“ Wenn er unter Urtheil das versteht, wovon er früher Proben gegeben, so mag er Recht gehabt haben; aber ein Urtheil, das die verschiedenen Stücke verglichen hätte und mit Gründen belegt würde, und das ist doch das Einzige, was man unter kritischem Urtheil verstehen kann, ein solches Urtheil hätte er gerade geben müssen, um jenem Vorwurf zu entgehen. Dies ist aber nur ein logischer oder vielmehr unlogischer Kunstgriff des scharfsinnigen Herrn. Denn er will wirklich doch ein Urtheil geben. Wir fahren fort: „Um Unparteilichkeit zu zeigen, vergleichen wir die besten Stücke Molière's und auch die *Femmes savantes* nicht mit dem Spanischen. Nur das schlechteste, das er, durch äussere Verhältnisse gezwungen, in Eile hingeworfen, nur dies wollen wir mit dem Originale vergleichen, und mit dem Resultat das über die übrigen Stücke ausgesprochene Urtheil belegen. Dann wird uns wohl Niemand mehr der Parteilichkeit beschuldigen.“ Diese Stelle erinnert durch die Kraft, mit der selbst die Logik zu einem Gegenstande der Komik gemacht wird, an manche Stellen im Shakspeare; sie zeigt, dass des Herrn v. Schack schaffendes komisches Talent weit über sein kritisches hinausgeht. Sein gerader, allen logischen Schlichen abholder Sinn zeigt sich auch hier noch immer im glänzendsten Lichte; denn nirgends erscheint mehr seine Unfähigkeit, durch diese ihm widerstrebenden Mittel zu wirken. Er kann es nicht unterlassen, stets seine wahre Natur wieder herauszukehren, ganz wie derjenige, welcher sich in die Löwenhaut gehüllt hatte; ich denke nicht an die Fabel, sondern an den gutmüthigen Tischler im Sommernachtstraum, der sich auch in der Löwenhaut gar nicht behaglich fühlte. Wir rathen daher dem Herrn v. Schack, lieber zu der Kraftgenialität seiner einfachen Natur zurückzukehren; denn da ist Alles aus Einem Guss und sein originelles Genie erscheint im glänzendsten Lichte, und wenn man auch nicht den ganzen Vers, mit

dem Heine seinen Otto Troll schliesst, auf ihn anwenden kann:

„Kein Talent doch ein Charakter“,

so gilt doch die letzte Hälfte des Verses von ihm im vollsten Masse. Als Zeichen seiner Unparteilichkeit müssen wir zum Schluss noch anführen, dass er, der mit dem grössten Fleiss die acht Verse aus Racine abgeschrieben, gar nicht davon gesprochen, dass auch der *Don Juan* dem Stoffe nach aus dem Spanischen entlehnt ist. Er ist also auch beredt im Schweigen. Hätte er diese Beredtsamkeit nur öfter angewandt. Nur wo er das Stück von *Tirso de Molina* beurtheilt, nennt er Molière; aber auch wiederum, ohne ein Urtheil hinzuzufügen, vielleicht um auch da den Vorwurf der Parteilichkeit zu vermeiden. Jedoch vergisst er nicht, die wichtige Bemerkung Schlegel's über den sinnlosen Titel des Stücks zu wiederholen. Vielleicht ist das ein hinreichendes Urtheil über das Stück selbst. Herr v. Schack, dem sonst ja Worte genug zu Gebote stehen, hat sich einmal der Kürze und Bündigkeit des Ausdrucks befleissigen wollen.

Wir haben gezeigt, wie wenig man die erste jener drei Beschuldigungen begründet hat; man hat sich mit leeren Behauptungen begnügt. Molière hat nirgends die bekannten Mittel spanischer Intrigue angewandt, wo es dem Organismus des Ganzen widerstrebte; oder man müsste denn glauben, Orgon dürfe sich nicht verstecken, im *Sicilien* dürfe keine Verwechslung vorkommen, weil die Spanier das Monopol an sich gerissen, überall sich ihre Leute verwechseln und verkriechen zu lassen. Diese ewig wiederkehrenden rein äusserlichen Mittel der Intrigue hat Molière fast nie angewandt, und dadurch allein schon würden sich seine Werke hinreichend von den spanischen unterscheiden. Im Spanischen herrscht der Zufall oder die Phantasie des Dichters und seiner Helden, mit Verstand und Reflexion verknüpft; die Charakteristik ist Nebensache. Bei Molière dient die Intrigue dem Zweck der Charakteristik, und umgekehrt; denn beide Zwecke gehen eigentlich Hand in Hand; und daher rührt die Individualität seiner Charaktere, wie der einzelnen Stücke. Mit den verschiedenen Charakteren erhält auch die Intrigue ein verschiedenes Ansehen. So ist denn auch die grosse Aehnlichkeit der Verwickelung in dem *Tartuffe*, dem *Bourgeois gentilhomme*, den *Femmes savantes*,

dem *Malade imaginaire* der Kritik gar nicht aufgefallen; denn selbst Aimé Martin hat sie nur für den *Tartuffe* und die *Femmes savantes* nachgewiesen. Molière hat also nicht in dieser Hinsicht die Spanier nachgeahmt; er hat ohne Zweifel etwas bei ihnen gelernt, aber dies nicht, wie Schlegel tadelnd bemerkt, zu seinem augenblicklichen Gebrauche verwandt, sondern dem höheren Zwecke der Charakteristik die Intrigue untergeordnet, oder vielmehr beide als gleichberechtigte Momente anerkannt. Vergleiche auch hier über Calderon: J. Schmidt II. 375, wo diesem von Schack so verehrten Dichter der von demselben so verachtete Scribe vorgezogen wird.

Ebenso verhält es sich mit dem Salz des attischen Witzes, dem echten Ton komischer Sittensprüche, und schliesslich mit der feinern Charakteristik, die Molière von den Alten entlehnt haben soll. Nach der Aufführung der *Précieuses ridicules* soll er geäussert haben: *„Je n'ai plus que faire d'étudier Plaute et Térence, ni d'éplucher les fragmens de Ménandre; je n'ai qu'à étudier le monde."* Es mag also Schlegel mit Molière's Studium der Alten Recht haben, obgleich es gerade da in den Hintergrund getreten zu sein scheint, wo er seine Meisterwerke zu schreiben anfing. Ueber den echten Ton komischer Sittensprüche brauchte man eigentlich kein Wort zu verlieren; ebenso wenig über das Salz des attischen Witzes, da theils der erhabene Kritiker, welcher der französischen Kritik so gerne ihr Kleben an Einzelheiten vorwirft, hier aus Rathlosigkeit sich genöthigt gesehen hat, selber den ärgsten Franzosen darin zu übertreffen, während unter den Deutschen doch noch Herr v. Schack über ihm steht, theils auch hier keine Belege für die Behauptung angeführt werden. Beides musste doch durch deutliche Nachahmung einzelner Stellen aus Plautus und Terenz bewiesen werden, und solche einzelne Stellen würden dann fürs Ganze noch wenig zu bedeuten haben; oder sollte man denn Molière einen Vorwurf daraus machen können, dass er überhaupt gute Witze gemacht, weil die Alten dergleichen vor ihm gemacht haben? Auf diese Weise möchte wohl kein Dichter die Probe aushalten. Wir müssen aber bemerken, dass es nicht bei Molière Einen echten Ton komischer Sittensprüche giebt (überhaupt möchten wir gern von einem Schüler Schlegel's, vielleicht Herrn v. Schack, näher erläutert sehen, was dies denn eigentlich für ein Ton sein soll), sondern dass seine Sitten-

sprüche nach den verschiedenen Charakteren in Ton und Inhalt verschieden sind. Man vergleiche beispielsweise nur den *Chrysale* der *Femmes savantes* mit dem *Misanthrope*, und in diesem den *Alceste* selbst mit *Philinte*. Den attischen Witz soll Molière wohl von Plautus haben, denn bei Terenz ist wenig anzutreffen. Das Salz ist aber bei Plautus so grob, dass wir es nicht feines attisches Salz, sondern lieber grobes Kochsalz nennen möchten. Der grösste Theil seiner Witze beruht auf blosen Alliterationen, die für den Gedanken nichts ausmachen, und auf zweideutigen Redensarten. Mit der individuellen Charakteristik haben sie nichts gemein, während bei Molière auch die Witze zur Charakteristik dienen, indem sie aus den Charakteren und deren besonderer Lage hervorgehen. Seine Witze sind selten Witze der Personen selbst. Es sind nur Witze für den Zuschauer, so dass gerade die Unbefangenheit der Person bei ihnen den Hauptreiz ausmacht. Dagegen sind die der Alten mit Wissen der Redenden absichtlich gemacht, blos zur Würze dienend, ein Product der blossen Phantasie, das mit der Individualität der handelnden Personen nichts zu thun hat. Es läge hier viel näher, dem Shakspeare in dieser Hinsicht Nachahmung der Alten vorzuwerfen, wenn es doch einmal sein soll; denn bei ihm sind oft gerade die Hauptpersonen der Komödie in einem fortwährenden Witzereissen begriffen, das nicht aus ihrem Charakter, sondern nur aus der Phantasie hervorgeht, so dass selbst ganz tugendhafte Damen (wenigstens sollen sie es sein, nach der Ansicht der deutschen Kritik) sich nicht vor schmutzigen Zweideutigkeiten scheuen, zu denen sie nicht einmal durch ihre Lage berechtigt sind, sondern blos den Zuschauer mit solchen Witzen unterhalten wollen.

Daraus, dass alle jene einzelnen Factoren der Komödie, die bei Molière's Vorgängern zerstreut waren, und also in ihrer Verbindung mit der Charakteristik nicht bestanden, bei Molière sich zu dem Zwecke der Charakteristik vereinten, daraus geht deutlich hervor, dass es auch mit der Entlehnung der feinern Charakteristik von den Alten wenig auf sich haben wird; denn durch die Vereinigung jener Elemente zu dem Einen Zweck konnte diese erst möglich werden. Das einzige Beispiel feinerer Charakteristik, das man aus dem Alterthum hat auftischen können, die *Aulularia* des Plautus, die man seit Schlegel übermässig gepriesen, um Molière's Verdienst zu

schmälern (und hier hat auch Kreyssig durch das einmal herrschende Vorurtheil sich blenden lassen), diese *Aulularia* ist vom Standpunkte der Charakteristik aus ein elendes Machwerk. Der gute Plautus hat auch gar nicht die Idee gehabt, ein Charakterstück zu liefern. Man lese hierüber unsere Vergleichung beider Stücke in Herrig's Archiv, da eine nähere Erörterung uns hier zu weit führen würde. Die Idee der feinern komischen Charakterkomödie ist also, so weit uns die komische Literatur bekannt ist, eine ganz ursprünglich originelle Idee Molière's. Wenn er daher auch in Einzelheiten etwas von seinen Vorgängern gelernt haben mag, in der Intrigue von den Römern sowohl wie von den Spaniern, im Witze von den Römern und den Italienern, daneben auch von seinen Vorgängern in Frankreich selbst; weder von den Spaniern noch von den Römern und Italienern konnte er lernen, Intrigue und Witz wie Sittensprüche (da doch Schlegel auch hiervon geredet), rein aus den Charakteren herzuleiten. Da Molière nun im Ganzen einen höheren Standpunkt über allen diesen einzelnen Richtungen einnahm, so bekamen auch jene einzelnen Momente bei ihm eine ganz andere Farbe. Er arbeitete weder seine Intrigue nach dem einmal fertigen spanischen Leisten, noch machte er schlechte Witze, wo sie nicht hingehören, wie der Römer und Shakspeare. Er besass also, wie Schlegel von Shakspeare bemerkt, „jene Biegsamkeit des Geistes und jene Bescheidenheit, mit der er, wie Raphael, ohne jemals ein Nachahmer und seinem hohen und stillen Gemüthe untreu zu werden, alle Fortschritte seiner Mitbewerber zu seinem Vortheil verwandte." Nur übertraf er, den Zeitgenossen und Vorgängern gegenüber, Shakspeare darin, dass er gleich von vorn herein die gesuchte und gezierte Sprache seiner Zeit, welche witzig sein sollte, und von Spanien und Italien herübergekommen, selbst bedeutende Geister geblendet hatte, gänzlich verwarf, ebenso wie er die groben Salzkörner des Plautus verschmähte. Während Shakspeare beide Fehler nicht vermieden hat, wusste Molière zwischen dem Groben des Plautus und dem Gezierten der Spanier und Italiener die rechte Mitte zu treffen. Sehen wir von einigen Jugendarbeiten ab, so ist er darin die wahre kernhafte Gesundheit selbst; jene verfallen leicht in das Grobe und das Gezierte.

Diesen Bemerkungen über die Originalität Molière's mögen sich einige Worte von Göthe aus „Eckermann“ passend anschliessen (I. 219): „Man spricht immer von Originalität, allein was will das sagen! So wie wir geboren werden, fängt die Welt an auf uns zu wirken, und das geht so fort bis ans Ende. Und überall! Was können wir denn unser Eigenes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen! — Wenn ich sagen könnte, was ich Alles grossen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig.

Hierbei aber ist es keineswegs gleichgiltig, in welcher Epoche unseres Lebens der Einfluss einer fremden bedeutenden Persönlichkeit stattfindet.“

(I. 261). Man lobte ein Portrait eines jungen Malers. Und was bewunderungswürdig ist, fügte man hinzu, er hat Alles von selbst gelernt. Dieses merkte man denn auch besonders an den Händen, die nicht richtig und kunstgemäss gezeichnet waren.

„Man sieht,“ sagte Göthe, „der junge Mann hat Talent; allein dass er Alles von selbst gelernt hat, deswegen soll man ihn nicht loben, sondern schelten. Ein Talent wird nicht geboren, um sich selbst überlassen zu bleiben, sondern sich zur Kunst und guten Meistern zu wenden, die dann Etwas aus ihm machen. Ich habe dieser Tage einen Brief von Mozart gelesen, wo er einem Baron, der ihm Compositionen zugesendet hatte, etwa Folgendes schreibt: „„Euch Dilettanten muss man schelten, denn es finden bei Euch gewöhnlich zwei Dinge statt: entweder Ihr habt keine eigenen Gedanken und da nehmet Ihr fremde; oder wenn Ihr eigene Gedanken habt, so wisst Ihr nicht damit umzugehen.““ Ist das nicht himmlisch? und gilt dieses grosse Wort, was Mozart von der Musik sagt, nicht von allen übrigen Künsten?“

Leonardo da Vinci sagt: „Wenn Euer Sohn Perspective und Anatomie völlig inne hat, so thut ihn zu einem guten Meister.“

„Und jetzt,“ sagt Göthe, „verstehen unsere jungen Künstler Beides kaum, wenn sie ihre Meister verlassen.“

(II. 43.) „Ebenso gut, wie man an dieses oder jenes berühmten Mannes Originalität zweifelnd, die Quellen auszuspüren sucht, woher er seine Cultur hat, könnte man einen wohl-

genährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen fragen, die er gegessen und die ihm Kräfte gegeben. Wir bringen wohl Fähigkeiten mit, aber unsere Entwickelung verdanken wir tausend Einwirkungen einer grossen Welt, aus der wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäss ist. Ich verdanke den Griechen und Franzosen viel, ich bin Shakspeare, Sterne und Goldsmith Unendliches schuldig geworden. Allein damit sind die Quellen meiner Cultur nicht nachgewiesen; es würde ins Grenzenlose gehen und wäre auch nicht nöthig. Die Hauptsache ist, dass man eine Seele habe, die das Wahre liebt und die es aufnimmt, wo sie es findet.

Ueberhaupt ist die Welt jetzt so alt und es haben seit Jahrtausenden so viele bedeutende Menschen gelebt und gedacht, dass wenig Neues mehr zu finden und zu sagen ist.

Und dann, man muss das Wahre immer wiederholen, weil auch der Irrthum um uns her immer wieder gepredigt wird, und zwar nicht von Einzelnen, sondern von der Masse."

(II. 337.) Ueber ein Aquarellgemälde von Herrn v. Reutern. „Die Aquarellmalerei," sagt Göthe, „steht in diesem Bilde auf einer sehr hohen Stufe. Nun sagen die einfältigen Menschen, Herr v. Reutern habe in der Kunst Niemandem etwas zu verdanken, sondern habe Alles von sich selber. Als ob der Mensch etwas Anderes aus sich selber hätte, als die Dummheit und das Ungeschick! Wenn dieser Künstler auch keinen namhaften Meister gehabt, so hat er doch mit trefflichen Meistern verkehrt und hat ihnen und grossen Vorgängern und der überall gegenwärtigen Natur das Seinige abgelernt. Die Natur hat ihm ein treffliches Talent gegeben und Kunst und Natur haben ihn ausgebildet. Er ist vortrefflich und in manchen Dingen einzig, aber man kann nicht sagen, dass er Alles von sich selber habe. Von einem durchaus verrückten und fehlerhaften Künstler liesse sich allenfalls sagen, er habe Alles von sich selber, allein von einem trefflichen nicht."

(III. 366.) „Im Grunde sind wir Alle collective Wesen, wir mögen uns stellen, wie wir wollen. Denn wie Weniges haben und sind wir, das wir im reinsten Sinne unser Eigenthum nennen! Wir müssen Alle empfangen und lernen, sowohl von Denen, die vor uns waren, als von Denen, die mit uns sind. Selbst das grösste Genie würde nicht weit kommen,

wenn es Alles seinem eigenen Innern verdanken wollte. Das begreifen aber viele sehr gute Menschen nicht und tappen mit ihren Träumen von Originalität ein halbes Leben im Dunkeln. Ich habe Künstler gekannt, die sich rühmten, keinem Meister gefolgt zu sein, vielmehr Alles ihrem eigenen Genie zu danken haben *(sic)*. Die Narren! Als ob das überall anginge! Und als ob sich ihnen die Welt nicht bei jedem Schritt aufdränge und aus ihnen, trotz ihrer eigenen Dummheit, Etwas machte! Ja ich behaupte, wenn ein solcher Künstler nur an den Wänden dieses Zimmers vorüberginge und auf die Handzeichnungen einiger grossen Meister, womit ich sie behängt habe, nur flüchtige Blicke würfe, er müsste, wenn er überall einiges Genie hätte, als ein Anderer und Höherer von hier gehen."

(III. 367.) „Ich verdanke meine Werke keineswegs meiner eigenen Weisheit allein, sondern Tausenden von Dingen und Personen ausser mir, die mir dazu das Material boten. Es kamen Narren und Weise, helle Köpfe und bornirte, Kindheit und Jugend wie das reife Alter; Alle sagten an, wie es ihnen zu Sinne sei, was sie dachten, wie sie lebten und wirkten und welche Erfahrungen sie sich gesammelt, und ich hatte weiter nichts zu thun, als zuzugreifen und das zu ernten, was Andere für mich gesäet hatten.

Es ist im Grunde Alles Thorheit, ob Einer etwas aus sich habe, oder ob er es von Anderen habe; die Hauptsache ist, dass man ein grosses Wollen habe und Geschick und Beharrlichkeit besitze, es auszuführen."

Folgende Stelle erinnert auch in der Form ganz offenbar an die Worte, welche Schlegel dem Molière so übel genommen hat (191): „Was da ist, das ist mein, und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel; es kommt blos darauf an, dass ich es recht gebrauche."

II.

Molière's Selbstständigkeit seinen Zeitgenossen gegenüber.

a) In moralischer Hinsicht.

Wie Molière seinen Vorgängern gegenüber sich seine Selbstständigkeit zu wahren wusste, so nahm er auch einen über die moralischen und intellectuellen Vorurtheile seiner Zeitgenossen erhabenen Standpunkt ein. Wenn daher echte Originalität, den Vorgängern wie den Zeitgenossen gegenüber, das Hauptkennzeichen des Genies ist, so scheint es, man werde ihm diese Eigenschaft nicht streitig machen können. Dennoch wird ihm von manchen Seiten das Genie abgesprochen, durch die allgemein giltige deutsche Kritik; und zwar nicht blos wegen seiner vorgeblichen sclavischen Nachahmung, sondern auch wegen seiner Befangenheit in den moralischen und intellectuellen Vorurtheilen seiner Zeit. Wie überall sonst, so hat auch hier zuerst Schlegel die Bahn gebrochen, und seine Nachtreter haben nur mit anderen Worten seine Gedanken wiederholt. In Beziehung auf den sittlichen Standpunkt Molière's, den wir zuerst näher betrachten werden, haben wir es natürlich, ausser mit Schlegel und Kreyssig, besonders mit der katholischen Richtung Eichendorff's zu thun. Am redlichsten ist überall Kreyssig zu Werke gegangen, der sein Urtheil möglichst mit Gründen zu belegen sucht und dadurch zeigt, dass er die von ihm beurtheilten Sachen auch wirklich gelesen hat.

In der allgemeinsten Form hat den Vorwurf auf indirectem Wege Dr. Laun ausgesprochen, in einem Artikel über Komödie in einer hannöverschen Zeitung, wo es heisst, es sei blos dem Genie Shakspeare's gelungen, die Komödie zu einem Weltspiegel zu erheben. Darin liegt, Molière habe es nicht gekonnt. Soll dies heissen, Shakspeare habe in einer Komödie die Welt abgespiegelt, so möchte das wohl kaum Herr Dr. Sievers glauben; meint Laun, nur einen Theil der Welt, so hat das Molière auch gethan. Er hat aber wohl nur sagen wollen, Molière gebe im Gegensatz zu Shakspeare nur einen

Spiegel der Gesellschatf, und zwar der Gesellschaft der damaligen Zeit. Der Vorwurf scheint also darauf hinauszukommen, als habe Molière nicht die allgemeine, ewige Natur des Menschen geschildert, sondern nur die wechselnde, conventionelle Seite desselben. Es wäre demnach dasselbe, was Eichendorff meint, wenn er sagt, Molière habe die Stoffe hofmässig zugerichtet; und wie sich später zeigen wird, hat der Angriff der Herren Schlegel und Kreyssig vom Standpunkt der Moral denselben Inhalt. Da jener Ausspruch Laun's möglicherweise auf zweierlei Art gedeutet werden kann; einerseits, dass Molière seine Motive vorzugsweise aus dem Conventionellen, nicht aus der allgemeinen menschlichen Natur hergenommen; andererseits, dass er beliebige Motive vom conventionellen Standpunkt aus behandelt habe: so wollen wir diese Frage nach beiden Seiten betrachten, und zwar zuerst von der wichtigsten: ob Molière die Welt vom conventionellen höfischen Standpunkt angesehen.

Hier wird ihm nun von allen drei Kritikern, den Herren Schlegel, Eichendorff und Kreyssig, eine gewisse Kammerdienermoral vorgeworfen. Bei Schlegel enthält dieser Ausdruck eine Anspielung auf Molière's Stellung am Hofe; diejenigen, die nach ihm sich dieses Ausdrucks bedient, haben ihn wahrscheinlich in aller Unschuld von Schlegel entlehnt.

Das vom Herrn v. Eichendorff hierüber Gesagte wollen wir nicht wörtlich citiren, da es dem Leser vielleicht schwer werden möchte, Alles gleich zu verstehen. Uns wenigstens ist es so ergangen. Nachdem er die französische Tragödie abgefertigt, fährt er Seite 87 fort: „So war denn aus einer oberflächlichen Poesie (ohne Zweifel unter Ludwig XIV.) die Irreligiosität entstanden (mit Voltaire u. A.); aus ihr entstand eine allgemeine Sittenlosigkeit und aus ihr das französische Lustspiel.“ Das Lustspiel entstand also erst nach der Zeit Voltaire's. Die Shakspeare'schen Anachronismen scheinen auch in der Kritik Mode zu werden. Darauf bemerkt er, dasselbe lehne sich lediglich an die Corruption der höheren Stände. Der Inhalt der darauf folgenden Auseinandersetzung zeigt, warum die unteren Stände nicht dagegen reagirt. Er giebt dafür zwei Gründe an: erstens den Mangel aller Franzosen an schaffender Phantasie; zweitens Nationaleitelkeit. Dass die Franzosen mehr als andere Nationen an diesen Fehlern leiden, beweist er nicht. Er

hat es seinen Vorgängern geglaubt, und darf also mit Recht verlangen, dass man es ihm wieder glaube. Wir bemerken nur, dass man dasselbe, was man bei den Franzosen als Eitelkeit tadelt, bei den Engländern und Spaniern als Nationalstolz zu rühmen pflegt. Wie der Mangel an Phantasie mitgewirkt, zeigt er auch nicht weiter; jene Eitelkeit hatte aber nach ihm zur Folge, dass die unteren Stände sich nach dem Adel, dieser nach Paris und Paris nach dem Hofe richtete, also Alle nach dem Hofe, weil dieser die Regeln des Anstands gegeben und Niemand habe lächerlich erscheinen wollen. So habe das Lustspiel mit eitler Selbstgefälligkeit die Verkehrtheit des Hofes als einzig fashionable Welt zur Schau getragen. So fühlt er denn auch schon bei Molière den fatalen Druck der Hofatmosphäre. Da aber damals die Sittenlosigkeit noch durch Scheinheiligkeit nothdürftig gebunden gewesen, habe Molière den Spass, was hier nur die Unsittlichkeit bedeuten kann, mit Salbung versetzen müssen; so im Tartuffe und dem Misanthrope. Auf diese Weise habe sich bei ihm eine Kammerdienermoral entwickelt, eine beständige, verdeckte Concession an die Prätensionen der hochadeligen Verderbtheit. So nehme er in den *Femmes savantes* Partei für die Unwissenheit. — Im Tartuffe, glaubte man bis jetzt, sei Molière gerade jener Scheinheiligkeit offen entgegengetreten. Vielleicht ist aber Tartuffe wirklich ein Heiliger, und Molière, der ihn als einen schlechten Menschen schildert, ist der wahre Scheinheilige. Er hat den frommen Mann verleumdet und ihn nur so geschildert, um die wahre Frömmigkeit gehässig zu machen; und das empört natürlich das Gefühl des Kritikers, der den Tartuffe besser gekannt hat, als der Verfasser des Stückes selbst. Ueber diese Schlauheit unserer Kritiker wird nachher bei Herrn Kreyssig's Urtheil über den Misanthrope weiter die Rede sein. Ferner sagt Eichendorff, Molière feiere im Dandin die Vorrechte der höheren Stände durch den Triumph ihres Uebermuthes; und so seien seine meisten Stücke veraltet, weil sie nur den höfischen Schein der menschlichen Natur abspiegeln. Dieser letzten grundlosen Behauptung gegenüber, dass Molière's Stücke veraltet seien, wollen wir nur an den Ausspruch Göthe's erinnern (Bd. 33 S. 106), „dass dem Molière schon über ein Jahrhundert seine Stücke das beste Zeugniss geben, die ja noch, seiner persönlichen Darstellung entbeh-

rend, die geistreichsten Künstler anregen, ihnen durch frische Lebendigkeit genug zu thun." Der gelehrte Herr Kritiker, der dem Molière vorwirft, für den Stolz auf eigene Unwissenheit Partei zu nehmen, sollte sich doch so Etwas nicht zu Schulden kommen lassen. Aus dem ersten besten in Frankreich über Molière erschienenen Buche hätte er sehen können, dass die Achtung vor ihm wo möglich noch immer im Wachsen begriffen ist. Wenn er aber keins gesehen und nur dem Herrn v. Schlegel nachgebetet, so hätte er nicht den Schein annehmen müssen, als spräche er aus eigener Erfahrung. Molière gilt in Frankreich so wenig für veraltet, dass z. B. noch in diesem Jahre im *Théâtre français* innerhalb vierzehn Tagen die *Femmes savantes*, der Tartuffe, der *Avare*, der *Malade imaginaire*, jedes zweimal bei vollem Hause aufgeführt worden sind. Kreyssig stimmt im Allgemeinen mit Eichendorff und v. Schlegel überein; nur beurtheilt er die *Femmes savantes* günstiger als beide, und den Tartuffe günstiger als Eichendorff; denn dieser steht in seiner Kritik des Tartuffe ganz allein da.* Kreyssig bemerkt, dass Molière die „Gesellschaft" richtig beobachtet, aber doch von Shakspeare geschieden sei durch die Kluft, die selbst das wunderbarste Talent vom Genie trenne; denn die Grundvorurtheile seiner Zeit habe er in vollem Masse getheilt und das Lächerliche nur in dem Widerspruche gegen die Meinung der Mehrzahl gefunden, deren Moralphilosophie darauf hinaus komme, fremde Vorurtheile zu schonen und daraus auf verständige Weise so viel Vortheil als möglich zu ziehen. Als Beweis dafür muss auch ihm besonders der Misanthrope dienen. Mit einer Selbstgefälligkeit, die nicht selten aus den Löchern der Diogenesmäntel unserer Kritiker hervorguckt, bemerkt er S. 175, dass das ganze Stück zu sehr die Versailler Hofluft athme, als dass wir Deutsche diese *philosophie morale* nach unserm Geschmack finden könnten; und mit einem Seitenblick auf die französische Kritik der alten Schule setzt er hinzu, es verstehe sich übrigens von selbst, dass jene den Misanthrope allen Stücken Molière's vorgezogen. Bei Dandin, bemerkt er, könne man sich eines peinlichen Gefühls nicht erwehren, wenn man bedenke, dass es einem *Bourgeois* „gut genug war", ohne den

* Freilich stimmt Herr v. Schack, wie es scheint, mit Eichendorff auch in diesem Punkte überein.

geringsten Sarkasmus die bitteren Demüthigungen zu schildern, zu denen die Herrschaft der „Ehre“ seinen eigenen Stand verurtheilte.

In diesen Worten v. Eichendorff's und Kreyssig's liegen die Hauptpunkte der Anklage vor. Da der Misanthrope am meisten hat herhalten müssen, auch bei Schlegel, so erlaube man uns, um so vielen Autoritäten nicht blos die mitleidig belächelte Kritik Laharpe's gegenüberzustellen, wiederum an Göthe zu erinnern, der doch ein Deutscher war, und auf eine seltsame Weise, ganz im Widerspruch gegen das Urtheil des Herrn Kreyssig, jene Sorte von *philosophie morale*, die dem Misanthrope zu Grunde liegt, ganz nach seinem Geschmack gefunden zu haben scheint. Dieser Göthe wagt es, wo möglich, in seinem Lob noch über Laharpe hinaus zu gehen. Er sagt 33, 108: „Ernstlich beschaue man den Misanthrope und frage sich, ob jemals ein Dichter sein Inneres vollkommener und liebenswürdiger dargestellt habe. Wir möchten gern Inhalt und Behandlung dieses Stückes tragisch nennen; einen solchen Eindruck hat es wenigstens jederzeit bei uns zurückgelassen, weil dasjenige vor Blick und Geist gebracht wird, was uns oft selbst zur Verzweiflung bringt und, wie ihn, aus der Welt jagen möchte. Hier stellt sich der reine Mensch dar, welcher bei gewonnener grosser Bildung doch natürlich geblieben ist, und wie mit sich, so auch mit anderen, nur gar zu gern wahr und gründlich sein möchte; wir sehen ihn aber im Conflict mit der socialen Welt, in der man ohne Verstellung und Flachheit nicht umhergehen kann.“ Er meint, im Vergleich mit ihm wäre Timon ein blos komisches Sujet; ein Ausspruch, gegen den sich Gervinus natürlich in seinem Shakspeare sehr nachdrücklich erhoben hat. Da die Herren Kreyssig und v. Eichendorff hier also nicht mit einem Franzosen, den sie allerdings geringschätzen durften, sondern mit einem ebenbürtigen Deutschen in Conflict gerathen, so werden sie doch nothgedrungen ihre Aussage begründen müssen. Herr v. Eichendorff hat sich, wie gewöhnlich, nicht auf solche Kleinigkeiten eingelassen. Herr Dr. Kreyssig hat seine Ansicht mit Reden des Philinte, der im Stück die Partei der Gesellschaft vertritt, belegt, ebenso wie man manche seinsollende Ansichten Göthe's bald mit Aussprüchen des Mephistopheles, bald mit solchen des Faust zu belegen gesucht hat. Da ver-

fällt der deutsche Kritiker wieder in den an Franzosen so sehr gerügten Fehler, sich an Einzelheiten anzuklammern, anstatt den Eindruck des Ganzen zum Massstab zu nehmen. Mit demselben Rechte, mit dem Herr Kreyssig die Reden des Philinte als Beweis für die Richtigkeit seiner Ansicht anführt, könnte man die des Misanthropen Alceste als Beweis anführen, dass Molière gerade der entgegengesetzten Ansicht gewesen. Es kann daher nur der Eindruck des Ganzen entscheiden.

Da begründet Herr Kreyssig nun seine Behauptung damit, dass der Misanthrope, ein rechtschaffener, verständiger Mann, die lächerliche Person des Stückes vorstelle, weil er sich lieber auf die Gerechtigkeit seiner Sache, als auf heimliche Ränke verlasse; weil er nicht schmeichle und an die Treue einer coquetten, aber sonst liebenswürdigen Dame glaube. Wie Herr Kreyssig behaupten kann, der Misanthrope zeige sich als einen verständigen Mann, können wir nicht begreifen. Rechtschaffen ist er durch und durch; er ist sogar zu rechtschaffen, um in seinem Umgange mit Menschen verständig zu erscheinen, da er von Allen dieselbe Rechtschaffenheit und Offenheit erwartet, die ihn selber auszeichnet. Kreyssig hat übrigens selbst gut eingesehen, dass er nicht überall verständig handelt; denn er bemerkt, dass Alceste's Charakterzeichnung, wo er wirklich lächerlich werde, über alle Wahrscheinlichkeit hinaus übertrieben sei. Wenn der Dichter einen v e r s t ä n d i g e n Mann hätte darstellen wollen, so wäre das freilich richtig; dann wäre die Schilderung übertrieben; gerade aus dem Grunde hätte aber Herr Kreyssig einsehen sollen, dass es hier nicht auf einen Verständigen abgesehen war. Dies hatte ja Molière auch schon durch den Titel angedeutet; denn einen Misanthropen wird Niemand verständig nennen. Anstatt also den Dichter missverstehen zu wollen und anzunehmen, dass er, um einen verständigen Mann lächerlich zu machen, aus ihm einen Misanthrope gemacht hätte, durch dessen Schilderung ja nimmermehr jener Verständige lächerlich werden könnte, der sich gerade durch seine Verständigkeit von einem Misanthropen unterscheidet, hätte der Herr Kritiker lieber dem Molière, der es doch wohl am besten gewusst hat, was er wollte, glauben sollen, dass wir es mit einem Misanthropen zu thun haben. Dann wird er die Charakterzeichnung nicht übertrieben nennen, und der hierher für seine Ansicht genommene

Beweis fällt in sein Nichts zusammen. Mit grösserem Rechte könnte man Cervantes vorwerfen, er habe in seinem Don Quixote, dessen Irrthum wohl eine reine Unmöglichkeit ist, die Charakterzeichnung über alle Wahrscheinlichkeit hinaus übertrieben, um die Tugend lächerlich zu machen; denn der Don Quixote ist im Grunde auch ein ehrlicher Charakter; verständig ist er aber noch weniger als Alceste. Dass Molière nicht übertrieben, wird Jeder einsehen, der den Rousseau kennt und weiss, dass ein Zeitgenosse Molière's, ein Herr v. Montausier, der für einen Misanthropen galt, sich gefreut haben soll, für das Urbild des Alceste gehalten zu werden, und wie er es erfuhr, den Molière vor Freude umarmte.

Nun bleibt nur noch die Frage zu beantworten, ob man über die Tugend des Misanthropen lache, wie Herr Kreyssig behauptet. Auch dies können wir durch seine eigenen Worte widerlegen. Indem er in dem Alceste durchaus einen verständigen Mann erkennen will, sagt er, natürlich um Molière zu tadeln, überall, wo dieser Alceste lächerlich werde, sei sein Charakter, nämlich der des verständigen Mannes, übertrieben, also nicht mehr verständig. Das Stück ist daher so sehr das Gegentheil von dem, was man hat daraus machen wollen, dass die Worte der Tadler in ihrem eigenen Munde sich zu einem Lobe verkehren. Man lacht also nicht über den Misanthrop, weil er gerecht ist, nie schmeichelt u. s. w., sondern weil er bei seiner Tugend nicht verständig ist. Daher kommt die Kritik des Herrn Kreyssig zu demselben Resultat, das der von ihm so mitleidig belächelte Laharpe ausgesprochen: *que la sagesse et la vertu ont besoin d'une mesure.* Das Gemüth des Alceste ist edel, er will das Rechte; das lässt sich aber einmal in der Gesellschaft, wie sie besteht, nicht ohne Weiteres durchführen. Dies meinte ja auch Göthe, wenn er sagte, dasjenige werde hier vor Blick und Geist gebracht, was auch ihn oft hätte aus der Welt jagen mögen.

Man lacht also nicht über die Tugend des Alceste an sich, z. B. wird er nie lächerlich, wo von seiner Liebe zu Célimène die Rede ist, wenigstens hat ihn Molière da nicht lächerlich dargestellt; im Gegentheil lässt er, was das Verhältniss zu Célimène betrifft, die anderen männlichen Personen des Stückes, welche doch die Gesellschaft repräsentiren, die Sache ebenso ernst nehmen, wie den Misanthrope selbst; und ausserdem lässt

er Alle sich um die Freundschaft des Alceste bewerben und ihm Achtung bezeigen. Wir müssen überhaupt ein für allemal bemerken, dass Molière nie seinen Charakteren Gewalt anthut, um sie lächerlich erscheinen zu lassen. Wenn sie uns so erscheinen, so liegt das an uns und jenen Charakteren selbst. Göthe bemerkt Wahrheit und Dichtung III. 137: „Die wahre Dichtung hat keinen didaktischen Zweck. Sie billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge und dadurch erleuchtet und belehrt sie.“ Wenn also der Misanthrope dem Herrn Kreyssig wie auch uns an einzelnen Stellen Lachen erregt, so kommt das nicht daher, dass Molière, wie er sagt, gemäss „jener eleganten, aber oberflächlichen und beschränkten *sociabilité française* das Lächerliche nur im Widerspruch gegen die Mehrzahl fand“; denn in dem Falle hätte nur Molière allein über ihn lachen können; sondern, weil der Alceste auch uns ein Lachen abnöthigt, obgleich wir ihm in der Hauptsache Recht geben müssen, so scheinen auch wir, der Herr Kreyssig sowohl wie ich, nicht weniger an jener leidigen, für uns Deutsche so oberflächlichen *sociabilité française* zu leiden, für die das Lächerliche wesentlich in dem Widerspruche gegen die Meinung der Mehrzahl besteht. Vom absoluten Standpunkt aus wird es wohl schwerlich etwas Lächerliches geben.

Dass Molière nicht gesucht hat, die Tugend lächerlich zu machen, sondern selbst da, wo sie im Conflict mit der Welt Lachen erregt, ihre Würde zu bewahren gewusst hat, das zeigt sich nirgends deutlicher, als in der Vorliebe der Herren Kritiker für den Charakter des Misanthropen. Wenn sie es Molière zuschreiben, dass sie über denselben lachen, so müssen sie es ihm doch wohl auch zuschreiben, dass sie nichtsdestoweniger die Achtung vor ihm bewahren. Sie stehen sich freilich persönlich besser dabei, wenn sie jenes dem Dichter zur Last legen, und dies allein von ihrer eigenen Tugendhaftigkeit herleiten, die sich so vortheilhaft von der *sociabilité française* unterscheidet. Die Anklage der Herren enthält also zugleich die Vertheidigung Molière's eingeschlossen. Das Lachen, das der Misanthrope erweckt, thut seiner Würde keinen Eintrag; es ist vielmehr mit einer gewissen Freude, einem gewissen Wohlgefallen an seiner moralischen Natur verbunden, an jener moralischen Offenheit, mit der er den Hof-

menschen die Wahrheit gerade in's Angesicht sagt, so dass man ihn eigentlich gar nicht im gewöhnlichen Sinne lächerlich nennen kann. Ein französischer Kritiker, Namens Aimé Martin, hat nicht ohne Grund vermuthet, Molière habe in dem Alceste seine eigenen Gefühle verkörpert: eine Meinung, die der jener Kritiker gerade entgegengesetzt wäre, und die auch Göthe getheilt zu haben scheint, wenn er sagt, kein Dichter habe sein eigenes Innere vollkommener und liebenswürdiger offenbart, als Molière in seinem Misanthrope. Diese Ansicht findet keinen geringen Halt an dem, was Molière 1654 auf die Anfrage des Prinzen Conti, eine Secretärstelle bei ihm anzunehmen, erwidert haben soll: *„Pensez-vous qu'un misanthrope comme moi soit propre auprès d'un grand? Je n'ai pas les sentiments assez flexibles pour la domesticité."* Wir sind stets dieser Ansicht gewesen, selbst bevor wir gesehen, dass jene beiden Kritiker dasselbe ausgesprochen; und der Umstand, dass Molière zu seiner Frau in demselben Verhältnisse stand, wie Alceste zu Célimène, muss uns hierin bestärken.

Es scheint also, als wolle der Tadel, den man ihm wegen des Misanthropen gemacht, gerade in sein Gegentheil umschlagen. Da Molière selber sich in der Hofluft nicht behaglich fühlte, so suchte er, ähnlich unserm Göthe, sich dieser Gefühle zu entledigen, indem er sie verobjectivirte, und seine Gedanken, denen er im Leben keinen Ausdruck geben durfte, in ein Schauspiel niederlegte. Sollte der Dichter selbst befangen gewesen sein in der Schalheit jener geselligen Kreise (die, obgleich unsere Kritiker es nicht zu wissen scheinen, in Deutschland nicht weniger zu finden ist als in Frankreich), da er sie doch im Munde des Alceste mit solcher Kraft in ihrer Leere aufgedeckt hat? Hätte er das thun können, wenn er selber an dem Uebel gelitten? Woher hätte er jene wahren kräftigen Herzenslaute der Liebe nehmen sollen, die er Alceste leiht, gegenüber der Célimène, wenn er sie nicht in seinem Herzen gefunden? woher jene kernhafte Sprache in der Schilderung der Laster seiner Zeit? und welche Thorheit wäre es gewesen, hiermit einen Charakter auszustatten, den er lächerlich hätte machen wollen! Wenn wir bedenken, mit welcher Freimüthigkeit er die Verderbtheit und Nichtigkeit des Hoflebens schildert, so müssen wir den Menschen achten, der es wagte, seiner Zeit diesen Spiegel vorzuhalten, und das Genie

des Dichters bewundern, der mit solcher objectiven Wahrheit seine eigenen Gefühle verkörperte, und von einem Standpunkte aus, auf den nicht jene Kritiker, aber wohl der gleichgeartete Geist unseres Göthe ihm zu folgen im Stande war, *sine ira et studio* die Tiefen seines eigenen Innern und die Schäden der Gesellschaft offen darzulegen vermochte.

Um den Dichter vom Standpunkte des Komischen überhaupt zu rechtfertigen, diene noch Folgendes. Die ungerechten Urtheile über den Misanthrope scheinen uns daher zu rühren, dass man das Wesen und die Erscheinung eines Gegenstandes mit einander verwechselt. Von diesem Standpunkte aus beurtheilt, müsste Molière, wenn er die Tugend, wie man behauptet, im Misanthrope Lachen erwecken lässt, diese Tugend selbst in ihrem Wesen lächerlich gemacht haben. Jener Standpunkt ist aber ganz falsch. Kein menschliches Laster und ebenso keine menschliche Tugend kann ihrem Wesen nach lächerlich oder komisch sein; jenes wird immer verächtlich, diese ehrenhaft bleiben. Das Lächerliche und Komische entsteht erst, wenn eine solche Eigenschaft in die Erscheinungswelt eintritt. Die Art, wie sie erscheint, kann komisch sein, und es ist die Aufgabe des komischen Dichters, sie auf diese Weise erscheinen zu lassen. Wenn das Laster, z. B. der Geiz, blos seinem Wesen nach ganz rein dargestellt würde, und desgleichen die Heuchelei, so würde sie nur Widerwillen erwecken, in diesen Gegenständen an sich liegt gar nichts Komisches. Dies Laster muss aber der Dichter läutern, indem er es in das Reich der Kunst und des Scheines erhebt. Durch die äussere Erscheinung, die er dem Gegenstande anhängt, muss er den unangenehmen Eindruck, den derselbe in der Wirklichkeit macht, verwischen. Die komische Form, in der er ihn zeigt, als solche, darf Nichts mit seinem moralischen Werthe zu thun haben. Die Form, in der ein Dichter, wie Molière, uns den Geiz zeigt, ergötzt, erfreut uns; das Laster an sich stösst uns nichtsdestoweniger ab. Diejenigen, die nun diese Form mit dem Wesen verwechselten, haben geglaubt, sie lachten über das Wesen des Geizes; und weil der Geiz keine Tugend ist, haben sie Nichts daran auszusetzen gefunden. Wie aber Molière im Misanthrope auch das seinem Wesen nach Tugendhafte mit der komischen Form zu umhängen versuchte, da mussten sie aus demselben Grundirrthum glauben, hier

lache man über die Tugend, wie sie früher über das Laster gelacht, und dies wollte ihnen nicht behagen. Freilich, wären sie ihrem natürlichen Gefühle gefolgt, so würden sie sich selber haben sagen müssen, dass der Misanthrope Alceste darum nicht weniger liebenswürdig und achtungswürdig bleibe. Hätten sie nachgeforscht, weshalb sie an ihm als einem edlen Manne Freude fänden und dennoch über ihn lachten, so dass das Eine nicht dem Andern schadete; so würden sie erkannt haben, dass sie sich freuten über sein inneres Wesen, lachten über die Form, in der es sich offenbart. Sie würden dem Dichter nur dann Vorwürfe gemacht haben, wenn er, um durch die Form Lachen zu erwecken, das Wesen beeinträchtigt und entstellt hätte. Aber, im Gegentheil, während Molière da, wo er das Laster komisch behandelte, wenn auch nie das Wesen entstellte, so doch, um den unangenehmen Eindruck zu vermeiden, es ganz durch die komische Form in den Hintergrund zu drängen suchte; hat er hier, weil die edle Natur des Misanthrope an sich Gefallen erregen muss, das Wesen derselben gerade hervortreten lassen, und, wo es sich um wirklich ernste, hohe Interessen handelte, in Alceste's Liebe, nichts Komisches eingemischt; nur an solchen Stellen, wo von mehr gleichgiltigen Dingen die Rede ist, die für sein Lebensglück weniger Bedeutung haben, da lässt der Dichter sein Inneres in komischer Form sich entfalten. Da aber auch hier, hinter dieser Form überall ein edles Wesen hindurchschimmert, so ist das Lachen über ihn kein solches, das mit Verachtung verbunden wäre; ein solches Lachen kennt die gute Komödie, daher auch Molière, überhaupt nicht; denn auch das Widrige des Lasters soll gerade durch die komische Form besiegt werden. Alceste wird also nie lächerlich, wie Kreyssig meint, da ja mit dem Lächerlichen immer etwas Geringschätzendes verknüpft ist, sondern nur komisch; er erregt ein Lachen, das von aller moralischen Verachtung frei bleibt. Und nicht einmal das allein; sondern, indem die Form, in der sich sein Wesen offenbart, uns erheitert, zwingt uns das Wesen, das dieser Form zu Grunde liegt, Liebe und Bewunderung ab. Vischer sagt in seiner Aesthetik I. 367: „Je wahrhafter erhaben der Gegenstand, desto echter, je mehr nur scheinbar erhaben, desto geringer die Komik. Das ist nicht Frivolität, denn durch das wahre Lachen wird der verlachte Gegenstand

ins lachende Subject gerettet —, nicht das Erhabene in den Staub gezogen." Dasselbe sagt Eichendorff, wenn er meint, bei der tiefsten Komik liege der Ernst im Hintergrunde. Wenn auch beide hierbei nicht an Molière gedacht haben, denn Eichendorff ist ja ein heftiger Gegner und Vischer wenigstens kein grosser Bewunderer Molière's, da er ihn in seiner ganzen Aesthetik kein einziges Mal erwähnt hat, während Shakspeare und Aristophanes und andere, weniger bedeutende Komiker und Humoristen öfter vorkommen; wenn sie also hierbei auch gar nicht an Molière gedacht haben, so finden doch ihre Worte auf keinen komischen Charakter so ihre Anwendung, wie auf den Misanthrope; denn damit ist zugleich ausgesprochen, dass es keine echtere Komik geben kann und keine tiefere, als die des Misanthrope. Und dies stimmt wieder ganz mit dem Ausspruch Göthe's überein, der gerne Inhalt und Behandlung dieses Stückes tragisch nennen mochte. Sie sind freilich nicht tragisch und auch nicht blos komisch, sondern beides zusammen, humoristisch. An sich ist Alceste wie ein wirklich tragischer Held von einem echten Pathos erfüllt. Nun liegt in allem Pathos, selbst bewusstlos, der Hochmuth, sich allein im Rechte zu glauben. Daher gehen im Tragischen diese vom Pathos erfüllten Charaktere unter, weil sie sich gegen andere auch berechtigte Seiten des realen Lebens vergehen. Weil sie sich nicht mit der Wirklichkeit vertragen können, verlieren sie selbst ihre wirkliche Existenz. So im Tasso, wo dieser selbst unterliegt, weil er sich nicht mit dem Leben ausser ihm in Einklang setzen kann, der Weltmann Antonio siegt. Ebenso wird nun auch Alceste, weil er in seinem Pathos das äussere Leben, die Sitten und die geselligen Regeln nicht anerkennt, diesen Regeln gegenüber komisch, während Philinte, der gerade diese Regeln vertritt (ohne Alceste Unrecht zu thun), unmöglich komisch werden kann, weil er von keinem einseitigen Pathos befangen ist. Denn was der Tod im Tragischen, das ist das Komischwerden im Komischen.

Das zweite Stück, in dem Molière sich zum Vertreter der Vorurtheile seiner Zeit gemacht haben soll, ist der Dandin. Wie peinlich es Kreyssig gewesen, in diesem Stück einen Bourgeois ohne den geringsten Sarkasmus die bitteren Demüthigungen schildern zu sehen, zu welchen die Herrschaft

der Ehre seinen eigenen Stand verurtheilte, haben wir schon gehört. Wieviel peinlicher würde es noch für ihn gewesen sein, wenn er gewusst hätte, dass, wie Molière den Dandin schrieb, seine Frau schon lange mit Anderen coquettirt hatte. Aehnliches bemerkten wir schon beim Misanthrope, der 1666 erschien, während Dandin erst 1668 aufgeführt ward. Das würde Kreyssig gewiss das Herz brechen. Er glaubt also, dass Molière, der selber so viel von dem Hochmuthe der höheren Stände, sowie von der Coquetterie seiner Frau zu leiden hatte, fähig gewesen wäre, in diesem Punkte die Partei jener galanten Marquise und Hofleute zu ergreifen, die er in anderer Hinsicht stets den Muth hatte der Lächerlichkeit preiszugeben. Das heisst doch, die Menschenkenntniss auf die Spitze treiben. Schon seit der *Ecole des femmes* hatte Molière den Krieg gegen jene vornehmen Herren angefangen; in der ersten Scene des *Impromptu de Versailles* bemerkt er ausdrücklich: „*Le marquis est aujourd'hui le plaisant* (der Hanswurst, Lächerliche) *de la comédie.*“ Er sagt, wie früher der *valet bouffon*, so müsse jetzt ein *marquis ridicule* die Gesellschaft erheitern. Er schonte die Vornehmen daher nicht im Geringsten und sollte hier ihre Partei ergriffen haben? Woraus erkennt man, dass er es gethan? Weil er nicht sarkastisch wird? Schlegel hat ihm wohl vorgeworfen, er moralisire, hier wirft man ihm vor, dass er es nicht gethan. Da muss ich wieder an Göthe erinnern in Wahrheit und Dichtung III. 173: „Die wahre Darstellung billigt nicht, tadelt nicht“ etc. (cfr. oben). Am wenigsten gar darf es der Komiker, von dem man noch am ehesten erwarten kann, dass er frei über seinem Gegenstande schwebe. Vertuscht aber Molière vielleicht die Unsittlichkeit der Hofleute? Man lese, was Dandin selbst I. 1 und sonst darüber aussagt. Wir sehen hier in einem durchaus objectiven Bilde, dass es für einen Bürger nur schlechte Folgen haben kann, wenn er eine vornehme Dame heirathet. Molière stellt das Leben dar, wie es ist; für den einsichtigen Leser ergiebt sich die Moral von selbst. Anstatt von Befangenheit in Vorurtheilen zu reden, sollte man ihn loben, dass er hier dem Bürger den Uebermuth und den Egoismus der Hofleute vorhält und seine eigene Thorheit, nach einer Verbindung mit ihnen zu streben. Von allen Stücken Molière's wird wohl keines mehr genützt haben, als gerade dieses; mancher Bürger,

der es gesehen, mag sich vor ähnlichen Schritten gehütet haben. Dass Dandin schlecht wegkommt, ist der natürliche Lohn für seine Thorheit und seinen Hochmuth. Den Rekruten in Heinrich IV., sowie den einfältigen Figuren im Reinecke geht es Nichts besser; und doch hat Keiner dem Shakspeare vorgeworfen, dass er jene lächerlich mache; man hat ihn sogar bewundert, dass er für den Falstaff zu interessiren verstand, der doch ein ebenso ausgemachter Taugenichts ist, wie Clitandre. Shakspeare wirft man da keine Unmoralität vor; dem Molière aber wohl, der doch nicht im Geringsten für die Liebschaften der Frau Dandin's zu interessiren suchte. Gerade in dem letzten Punkte zeigt sich der reine Sinn Molière's zu seinem grossen Vortheil, wenn man andere ähnliche Werke zur Vergleichung herbeizieht: z. B. Macchiavelli's Mandragola, den Boccaccio und Ariosto, den „Mariage de Figaro", und was für uns Deutsche am meisten Gewicht in die Waagschale legt, Troilus und Cressida von Shakspeare. In Vergleich mit diesen erscheint Molière's reine, ganz objective Darstellung im glänzendsten Lichte. Er hat sogar streng gemieden, dem Clitandre irgend etwas Geistreiches und Witziges in den Mund zu legen. Nirgends ist die Heiligkeit der Ehe durch witzige Angriffe verhöhnt. Nur die Thorheit und der Hochmuth Dandin's erhalten ihre natürliche Strafe. Es ist kein Zweifel, dass Molière's eigenes Unglück in der Ehe ihn zur Bearbeitung solcher Stoffe getrieben; dass er, wie im Misanthrope, so auch hier sich über seinen Schmerz zu erheben versuchte. Nicht genug, dass man für Dandin's Frau sich gar nicht interessirt; das ganze Verhältniss ist so vom Dichter dargestellt, dass, wenn man das Komische von Dandin's Lage übersähe, man geradezu für ihn Partei ergreifen und ihn von Herzen bedauern würde.

Also weit entfernt davon, dass Molière in diesen beiden Stücken sich als einen befangenen Höfling gezeigt hätte, erkennt man gerade aus ihnen, dass er den Zustand seiner Zeit mit einem freien, offenen Blicke betrachtete; dass er ebenso wenig oder vielmehr noch weniger die Fehler der Hofleute als die des Bürgers schonte und verdeckte. Anstatt also zu zeigen, „welche Kluft sein Talent von Shakspeare's Genie trenne", legen sie von seiner Unabhängigkeit das glänzendste Zeugniss ab; besonders der Misanthrope, in welchem er sein

eigenes Innere mit einer sonst von Keinem erreichten Objectivität darlegte; so dass er, in den Stunden poetischen Schaffens, derselben Freiheit und Klarheit in Beziehung auf sein eigenes Innere sich erfreut haben muss, wie gegen die Aussenwelt. Molière zeigt sich hier als einen Humoristen, mit dem sich selbst Shakspeare nicht messen kann. In dem Alceste schilderte er sich selbst auf eine so objective Weise, dass es unseren Kritikern, ausser Göthe, gar nicht einfiel, er habe sich selber geschildert; daher sie ihn gleichsam gegen seine eigene Darstellung in Schutz nahmen. Sonst legt noch der *Bourgeois gentilhomme* ein Zeugniss von seinem Humor ab. Es wundert uns, dass selbst Herr Zeising keine Ahnung hiervon gehabt hat, da doch der Misanthrope ganz seinem melancholischen (S. 457), der Bourgeois seinem barocken Humor entspricht (S. 451). Man vergleiche seine ganze Darstellung des Humors in seinen ausgezeichneten ästhetischen Forschungen. Bei einem Franzosen konnte man freilich keinen Humor vermuthen.

Dieselbe Kammerdienermoral, dieselbe höfische Bildung will Herr v. Eichendorff an den *Femmes savantes* entdecken, obgleich gerade das Gegentheil darin liegt. Da wir aber nicht für Kinder schreiben, so wollen wir hierüber hinweggehen. Anderen möchte die Sache langweilig werden. Damit man jedoch erkenne, dass er jetzt wohl so ziemlich der einzige Anhänger dieser natürlich Schlegel'schen Ansicht ist, rathen wir nur, Herrn Kreyssig darüber nachzulesen, oder was Laun in Herrig's Archiv darüber geäussert.

Auf jener falschen Ansicht des Herrn Kreyssig über Molière's Standpunkt beruht auch, dass es eine Folge jener oberflächlichen „*sociabilité française*“ sein soll, wenn Molière das Lächerliche nicht in der Eitelkeit an sich, sondern in der Eitelkeit verbunden mit Pedanterie finde; dies zeige sich besonders in der *Ecole des maris* und der *Ecole des femmes*. Obgleich wir diese Stücke so manchmal gelesen, müssen wir gestehen, dass wir nicht die geringste Spur von Eitelkeit in ihnen zu entdecken vermögen, Pedanterie ebenso wenig; oder man müsste sich die Eifersucht als eine solche deuten wollen. Hiermit verschwindet also auch die beschränkte Weltansicht, die sich darin offenbaren soll. Wenn es sich übrigens mit dem Grundsatz, den Herr Kreyssig aufstellt, wirklich so verhielte,

so würde er eher daraus schliessen können, dass das Talent Shakspeare's durch eine weite Kluft von Molière's Genie getrennt sei; denn die eiteln Leute in Shakspeare's Komödien sind, so weit sie uns jetzt gegenwärtig sind, alle Pedanten; wir erinnern nur an den Malvolio und an die karrikirten Figuren von *Love's labour's lost.* Wenn wir also Herrn Kreyssig beim Wort nehmen wollten, müssten wir annehmen, er werde jetzt Molière über Shakspeare stellen. Wir sind aber nicht so grausam, da wir einerseits annehmen, dass jene Ansicht nur als Mittel zum Zweck aufgestellt ist und daher nicht mehr stichhaltig sein wird, sobald sie Molière zum Vortheil, Shakspeare zum Nachtheil gereicht, andererseits selber sie nur als eine Grille zu betrachten vermögen. Es dürfte nämlich nach Herrn Kreyssig's Ansicht kein Komiker mehr einen eiteln Pedanten darstellen, ohne in den Verruf zu kommen, als ob er in den uns Deutschen so oberflächlich erscheinenden servilen höfischen Grundsätzen eines Franzosen befangen wäre. Wie wenig Molière die Hofleute schonte, zeigt sich besonders noch im *Bourgeois gentilhomme.* Durch den eitlen Glanz derselben verblendet, sucht ein sonst ehrenhafter, aber nicht gerade sehr kluger Bürger, den Edelmann zu spielen. Das benutzt ein Höfling, um ihn um sein Geld zu prellen. Auch hier interessirt man sich am meisten für den Bürger, obgleich man über ihn lachen muss. Der Höfling hingegen hat keine einzige Eigenschaft, durch die er unser Interesse in Anspruch nehmen könnte, weder Witz, noch List und Schlauheit; ganz wie Clitandre im George Dandin; und das sind doch die Eigenschaften, die uns in anderen Werken, z. B. im Reinecke Fuchs, für den Betrüger einnehmen. Es scheint demnach, als ob es mit Molière's sogenannter Kammerdienermoral gar nicht so schlimm aussähe; dass es aber der Moral seiner Kritiker nicht schaden könnte, wenn sie die bekannten „*Lettres provinciales*“ von Pascal zur Hand nähmen, oder sich bescheiden lernten, nicht über Sachen zu urtheilen, die sie nicht verstehen, und ihren eigenen Mangel an Einsicht dem Dichter nicht als moralischen Fehler anzurechnen. Wer einen Dichter beurtheilen will, sollte erst gewissenhaft ihn zu verstehen suchen, besonders, wenn er zugleich mit dem Dichter den Menschen verdammt. Wie eine solche Handlungsart zu beurtheilen, und welche Gesinnung ihr zu Grunde liege, hat Lessing in Be-

ziehung auf die Verleumder des Horaz genügend ausgesprochen. Sein *Vade mecum* für den Herrn Pastor Lange verdient noch jetzt von unseren Kritikern beherzigt zu werden.

Nachdem wir den einen Theil der Frage erörtert, ob Molière die Welt vom höfischen Standpunkte aus betrachtet, kommen wir auf die andere Seite: ob er seine Motive aus der allgemeinen ewigen Menschennatur genommen? ob er die Gesellschaft gezeichnet, so dass sie sich immer in ihm wieder erkennen wird? oder ob er nur eine vergängliche Seite derselben geschildert, wie sie sich gerade zu seinen Lebzeiten gestaltete? Auch auf diesem Punkte basirt die Beschuldigung der Herren v. Eichendorff und Schlegel, dass seine Stücke veraltet seien. Herr Kreyssig räumt den Vordersatz ein, ohne jedoch die daraus nothwendig fliessende Folgerung anerkennen zu wollen; wenigstens scheint es so; deutlich hat er sich nicht darüber ausgesprochen. Vielleicht hat er selber nicht recht eingesehen, wieviel es zu bedeuten hatte, wenn er in Molière nur ein Bild der „Gesellschaft“ fand. Ebenso steht es vielleicht mit Laun. Schlegel sagt, Charakterzeichnung und Anlage des Planes seien auf Sitten Eines Zeitalters gebaut, seine Stücke in Ton und Sitten veraltet, zu seinen Porträten die Urbilder verschwunden. Da er keine Gründe angiebt, könnten wir einfach erwidern, dass wir in unserem zwölften Jahre den ganzen Molière durchgelesen, und uns nicht das Geringste im Genuss störte, obgleich wir doch Nichts von der alten Sprache und von den Sitten der damaligen Zeit kannten, und ausserdem die nicht französische Nationalität den Eindruck bei uns hätte schwächen können. Das scheint jener Behauptung sehr zu widersprechen. Da wir es aber in der Kritik nicht mit Privateindrücken zu thun haben, mancher muthwillige Kritiker uns vielleicht auch keinen Glauben schenken möchte; so wollen wir weder hierauf, noch auf den schon im Anfang angeführten Ausspruch Göthe's (Bd. 33 S. 106) weiteres Gewicht legen.

Einzelne Ausdrücke und Wendungen in Molière's Sprache sind wirklich veraltet; sie verhindern aber nicht das Verständniss für den, der das jetzige Französisch versteht; auch sind deren weit weniger als bei Shakspeare. Kann man aber das dem Schriftsteller als Fehler anrechnen? Ist doch die Sprache des Sophokles und Virgil ausgestorben; sind sie deshalb weniger gross in sprachlicher Beziehung? Es wäre nach Schle-

gel's Ansicht, consequent durchgeführt, nur der ein grosser Dichter, der in einer Sprache geschrieben, die nie veraltete, und von allen Nationen in allen Zeiten verstanden würde. Es könnte daher wohl von grossen Musikern und Malern, aber nicht von grossen Dichtern die Rede sein. Gerade wahrhaft volksmässige Dichter nehmen manchen Ausdruck, manche Wendung aus dem Volke, und das giebt ihnen ein frisches Aussehen. So pflegt man La Fontaine, der darin noch viel weiter gegangen als Molière, deshalb zu rühmen. Und wenn unsere Kritiker Gefallen daran gefunden haben, Racine u. A. zu tadeln, weil sie, wie es heisst, sich eine eigene hofmässige Sprache gebildet; wenn sie sich weit erhaben fühlen über den Franzosen, der seine Sprache, wie sie meinen, durch die Akademie habe knechten lassen: so kann man es keineswegs als consequent loben, wenn dieselben Kritiker einen Dichter, der am meisten aus der Quelle schöpfte, als veraltet tadeln. Racine und Andere werden getadelt, weil sie hofmässig geschrieben; Molière wird getadelt, weil er nicht immer mit den Regeln der jetzigen Grammatik übereinstimmt, da man doch diesen Regeln vorwirft, dass sie die Sprache hofmässig schulen. Man muss des Dichters Sprache vom Standpunkte seiner Zeit beurtheilen, und da erinnern wir an Molière's Kritik jener gezierten, bombastischen, aus Spanien und Italien herübergekommenen Conversation in den *Précieuses ridicules*, sowie an die *Femmes savantes*, wo er jenen feinen höfischen Sprachreinigern, die man bei uns sonst lächerlich macht, offen entgegentritt; endlich an die Scene mit dem Sonett im Misanthrope. Er opponirte stets gegen alle Gesuchtheit und Ziererei, während Shakspeare nicht selten die einfachsten, alles Inhalts baren Gedanken, auf eine selbst Engländern unverständliche Weise ausdrückt, und das sogar da, wo er noch jetzt gebräuchlicher Wörter und Wendungen sich bedient. Molière's einfache, volksmässige Natürlichkeit hat, wie die Sprache Göthe's, gerade darin einen grossen Vorzug vor der des freien Britten und der des Spaniers Calderon, dieser so sehr gepriesenen Vertreter der Unabhängigkeit ihres Volkes. Uebrigens ist noch zu bemerken, dass Schlegel II. 245 das Lob, das man in Frankreich Molière's Sprache spende, zurückweist, weil sie in einem Schauspiele nur ein untergeordnetes Erforderniss sei; er tadelt es also als ein Kleben der Franzosen an

Kleinigkeiten; hier macht er sich desselben Fehlers schuldig. Vorher sagt er, das Urtheil hierüber müsse er einheimischen Kennern überlassen; hier erkühnt er sich, im Widerspruch mit der Wahrheit und jenen Kennern, Molière's Sprache zu verdammen.

Dass Molière ferner die Sitten seiner Zeit schildert, kann man ihm nicht übelnehmen; denn die jetzigen konnte er wohl nicht schildern; ebenso wenig wie Aristophanes und die spanischen Dramatiker, denen Schlegel denselben Vorwurf in weit höherem Masse hätte machen müssen. Solger hat das wohl eingesehen und, um letztere zu vertheidigen, gerade das Gegentheil als Princip aufgestellt, und zwar mit Recht. Nur drängen im Spanischen die Sitten die allgemeine menschliche Natur oft in den Hintergrund, während sie selbst nur der Hintergrund sein dürfen, auf dem diese hervortritt. Bei den Spaniern haben wir oft nur ein Bild der Sitten, und mit diesen veraltet auch das Bild; Molière giebt uns nicht dies äusserlich durch Nationalität und Zeit an den Menschen Angeklebte, sondern die allgemeine menschliche Natur, wie sie sich in dieser Hülle bewegt: er zeichnet Charaktere.

Aber gerade diese Charaktere sollen wieder veraltet sein, weil sie nur aus dem damaligen Leben aufgegriffen sind. Woher soll denn ein Dichter seine Motive nehmen? Racine und Andere tadelt man, weil sie mit Vorliebe Römer geschildert. Wahrscheinlich hätte also Molière, wie unsere Philosophen, apriorisch verfahren und aus seinem eigenen Gehirn eine neue Welt construiren sollen, die damals nicht existirte. Und wenn diese apriorische Welt nicht mit der im Gehirn unserer Aesthetiker ausgebrüteten übereinstimmte, so würde er auch dann vor ihnen nicht Gnade gefunden haben. Jede Dichtung, die wahre Lebenskraft enthalten soll, muss in der Zeit und in der Nationalität des Dichters wurzeln, weil er selbst darin lebt, wirkt, und nur sie aus eigener Anschauung kennt, nur das, was sie erfüllt, selbst durchleben kann. Daher ist es natürlich, dass auch Molière, ganz wie Göthe, seine Stoffe meist aus der Gegenwart und der eigenen Erfahrung nahm. Im Grunde haben das alle grossen Dichter gethan, von Homer an bis jetzt; Corneille nicht weniger als Molière, selbst da, wo er Römer schildert; Racine ebenso gut wie Calderon und Shakspeare, wenn auch unsere Kritiker betheuern, die Römer des

letzteren seien wirklich die alten, und Hamlet sei sogar eine Ahnung des jetzigen Deutschlands. — Wenn der Dichter nur nicht die Mängel seiner Nation als Gesetz hinstellt, wie es die von den Tadlern Molière's, den Herren Schlegel, Eichendorff, Schack so gepriesenen Spanier, und besonders Calderon, auf eine für jeden gesunden Sinn grausenerregende Weise gethan haben; so kann man ihm nicht einen Vorwurf daraus machen, dass er sich in seinen Charakteren an seine Zeit und Nation lehnt. Stellt er diese Mängel mit freiem Geiste, vom allgemeinen menschlichen Standpunkte aus dar, wie es Cervantes mit der phantastischen Richtung des spanischen Geistes gethan, so werden seine Charaktere nicht veralten. Verschiedene Zeiten offenbaren freilich verschiedene Seiten der menschlichen Natur; bald herrschen diese, bald jene Fehler; aber da sie alle nur verschiedene Ausartungen, Abweichungen der einen allgemein menschlichen Natur sind, so werden sie jedenfalls stets verständlich bleiben; einerlei, welchen Eindruck sie auf uns machen mögen, sei es nun den der Liebe, oder den der Verachtung oder des Grauens. Gerade das Gefühl, das sie in uns wecken, können sie nur wecken durch ihr inneres Wesen; und dass wir uns von diesem Wesen angezogen oder abgestossen fühlen, ist der deutlichste Beweis, dass wir sie zu beurtheilen wissen, dass sie uns verständlich sind. So können z. B. „die Andacht zum Kreuz" und „der Arzt seiner Ehre" von Calderon, jenes einen Katholiken, dieses einen unruhigen, mehr mit Phantasie als mit Verstand begabten Menschen entzücken, in einem Protestanten, in einem besonnenen Gemüth Grauen erregen; von beiden werden sie verstanden, nur von jedem in seiner Weise. Der wahre Komiker, der von vorn herein einen von den Fehlern, die er darstellt, freien Standpunkt inne hat (denn sonst könnte er sie nicht komisch behandeln), wird also dadurch nicht unverständlich, dass die Fehler, die er darstellt, seiner Zeit und Nation besonders angehören. Die von der Kritik getadelten Advocaten, Philosophen, Aerzte und Bedienten Molière's können also nicht blos deshalb veraltet, d. h. uns unverständlich geworden sein, weil sie jetzt vielleicht nicht mehr so existiren. Wenn Molière in ihnen nicht blos die Bedientenlivree, die Aeusserlichkeiten der Advocaten und anderer Stände seiner Zeit abgezeichnet hat, sondern wirklich ihre Charaktere; nicht blos ihre äusseren Manieren, sondern

das Wesen, das ihrem Benehmen zu Grunde lag: so hat er nur eine besondere Modification der allgemeinen Menschennatur geschildert. Und wenn er das auf eine wahrhaft komische Weise gethan hat, so werden sie noch jetzt den komischen Eindruck nicht verfehlen. Anstatt zu behaupten, sie seien veraltet, weil aus dem damaligen Leben gegriffen, hätte also die Kritik zeigen müssen, dass Molière nur das Aeusserliche des Lebens, nicht das Innere, die Charaktere geschildert hat. Die Advocaten, Philosophen, Aerzte, Bediente etc. mögen wohl nicht mehr überall so zu finden sein, wie Molière sie uns vorführt; und wenn der Stand dieser Leute allein Gegenstand seiner Komik gewesen, so wären sie vielleicht veraltet; aber es waren ihre Eigenschaften, die er komisch darstellte, und diese sind auch jetzt noch da. Sind sie nicht mehr als Advocaten, Aerzte und Philosophen vorhanden, so haben sie sich nur eine andere Wohnung ausgesucht; sie erscheinen in anderer Kleidung, sonst sind sie dieselben geblieben. Die Philosophen Molière's sehen gar manchen unserer Philosophen und Kritiker noch zum Erschrecken ähnlich. Sie räsonniren ins Blaue hinein, reden in ihren *terminis technicis* und sprechen dem gesunden Menschenverstande Hohn: ebenso wenig wie sie, kümmern sich manche unserer Philosophen um die wirkliche Welt: sie construiren sich eine Welt für sich, wie sie behaupten *a priori*, ohne alle Voraussetzungen, während sie in der That von beschränkten Ansichten ausgehen, und niemals ihre Vorurtheile verleugnen. Ebenso unsere Kritiker, besonders diejenigen, die Molière tadeln: sie construiren sich eine Aesthetik *a priori*, d. h. in der Kritik von Shakspeare's Falstaff und Sommernachtstraum aus, ohne irgendwie auf Molière Rücksicht zu nehmen; und wo dieser daher das Unglück hat, von Shakspeare abzuweichen, wird er ohne Gnade verurtheilt. Weiterhin construiren sie sich einen vollkommenen Shakspeare *a priori;* und anstatt, wie Gervinus sagt, dem Speererschütterer seine Rüstung abzunehmen, legen sie ihm eine neue an, eine ganz philosophisch gebildete, so dass es dem armen Shakspeare selbst schwer werden möchte, sich in diesem Anzuge wieder zu erkennen. Jene Philosophen Molière's, die auf eine ergötzliche Weise die Selbstüberhebung der Wissenschaft personificiren, sind also noch gar nicht ausgestorben; und gerade unsere Kritiker, die Molière jenen Vorwurf machen,

sind der lebendige Beweis, dass die Philosophen und Aerzte Molière's nie aussterben werden. Ganz wie sie, haben die Aerzte Molière's sich ein System bereitet, wonach sie Alles behandeln. Kann der Kranke nicht danach genesen, stirbt er gar dadurch eines gewaltsamen Todes: nun, so war Nichts an ihm verloren, die Würde der Wissenschaft ist aber aufrecht erhalten worden. Es ist besser für einen Menschen, dass er den Gesetzen der Wissenschaft gemäss umkomme, als dass er im Widerspruch mit ihnen sich am Leben erhalte. Brüstet sich nicht auch in Deutschland mancher Aesthetiker mit einer Unfehlbarkeit, die niemals einem Einzelnen zu Theil werden kann, und glaubt sich berechtigt, über Sachen abzuurtheilen, um die er sich blos oberflächlich gekümmert? Wagt man nicht, einer ganzen, grossen Nation alle Phantasie abzusprechen, sich über ihre Sprache und ihre Metrik lustig zu machen, ohne durch einen einzigen Grund für diese Behauptungen seine Berechtigung zu einem Urtheil darüber nachzuweisen? und meist wirklich nur aus dem Grunde, weil man die besten Sachen nicht gelesen hat und die Verse selbst nicht zu lesen versteht? Dieselbe Kritik also, die behauptet, jene Charaktere seien veraltet, ist ein lebendiger Beweis dafür, dass jene von Molière dargestellten Fehler nicht aussterben können, sondern nur in etwas veränderter Gestalt noch jetzt sich breit machen. Schaden kann also jene zeitliche Hülle der allgemeinen Bedeutung nicht, wenn nur der Dichter, wie Molière es vor Allen verstand, erstere zu einer blosen Hülle, durch die in jedem Augenblick das Allgemeinmenschliche hervorleuchtet, zu verklären vermag.

Den Gegenstand seiner Behandlung aus der Gegenwart zu entnehmen, ist aber der Dichter, wie wir besonders an Göthe sehen, nicht blos durch sein Herz getrieben, sondern, weil er nur Selbsterlebtes wirklich sich zu Herzen nehmen kann, ist er auch nur fähig, dies in seiner vollen Bedeutung zu ergründen. Man denke an Göthe's Hauptwerke, den Götz und Faust, wie an Werther und Wilhelm Meister; desgleichen an die Iphigenie und Hermann und Dorothea. Das allgemeine Wesen der menschlichen Natur kann er am besten gerade in der individuellen Form darstellen, die er vorgefunden oder selbst erlebt hat. Wer sich dagegen als Dichter ganz von seiner Nation ablöst, und eine früher dagewesene Welt, oder

gar eine phantastische Märchenwelt, darzustellen unternimmt, der läuft Gefahr, Menschen zu schildern, die nie existirt haben und auch nie existiren werden, weil sie mit der allgemeinen menschlichen Natur im Widerspruch stehen. Das beste Beispiel hiervon liefern die dramatischen Märchen von Platen. Im Schatz des Rhampsinit z. B. heirathet die Königstochter den Dieb, der des Königs Schatz bestohlen. Eine solche Geschichte, die man sich in einem Kindermärchen, wo man der Phantasie die Zügel schiessen lässt, wohl gefallen lassen kann, muss auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, wenn der Dichter sich nicht durch komische Behandlung über seinen Gegenstand erhebt, unnatürlich erscheinen. Die dem Shakspeare nachgemachten Wortspiele in diesem Märchen sind nun gar das Frostigste, was man sich denken kann. Das deutsche Volk hat daher ganz mit Recht diesen Sachen keinen Geschmack abgewinnen können. Es sind Kunstwerke der Zukunft, die nie eine ihnen entsprechende Gegenwart finden werden. Wenn aber Herr v. Schack diese Stücke als Muster für unsere Dichter aufstellt, während er die französischen Komödien als elende Machwerke brandmarkt, so beweist dies nur, dass seine Vorliebe für die phantastische spanische Natur ihn gänzlich unfähig gemacht hat, wahre Komik zu geniessen. — Geht hingegen der Dichter von der Gegenwart und dem wirklich Nationalen aus, und weiss er nur, sich über den einseitig nationalen Standpunkt zu erheben, so dass er nicht auch die Schwächen seiner Nation für Tugenden hält: so fällt ihm die allgemeine Wahrheit von selbst zu, und das individuelle Leben, das seinen aus dem Volksleben hervorgewachsenen Gestalten anklebt, wird nur dazu dienen, einerseits ihre allgemeine Wahrheit zu erhöhen, andererseits dem Zuschauer den Glauben einzuflössen, als habe er wirkliche Gestalten vor sich. Man denke an Kleist's zerbrochenen Krug. Dass Molière's Advocaten, Philosophen und Aerzte zu seinen Lebzeiten wirklich existirten, und sich auch im gewöhnlichen Leben durch Würde in der Tracht und in ihrem ganzen Benehmen von Anderen zu unterscheiden suchten, das musste das Ergötzliche dieser Figuren für das damalige Publikum bedeutend erhöhen. Da aber Molière sie nicht blos äusserlich copirte, sondern sie zwang, in seinen Komödien ihr Inneres in jedem Gedanken und jeder Handlung noch weit vollständiger und dazu reiner

komisch darzulegen, als dies im gewöhnlichen Leben zu geschehen pflegt: so braucht man sie auch jetzt gar nicht vorher als wirklich gekannt zu haben, um an ihrem Bilde bei Molière sich zu ergötzen. Ein wahres Kunstwerk bedarf wohl eines lebendigen Volkslebens, das ihm zur Basis diene, um entstehen zu können; und gerade darum musste Molière seiner eigenen Zeit den Spiegel vorhalten, wie ja auch Hamlet zu den Schauspielern sagt; aber anstatt von demjenigen, der es geniessen will, zu verlangen, dass ihm die Nation und Zeit des Dichters bekannt seien, giebt dieses Kunstwerk selbst ein viel reineres, tieferes Bild davon, wie es der Geist eines Dichters auffasst, als man sonst durch jahrelange wirkliche Anschauung hätte gewinnen können.

Wir glauben, hiermit gezeigt zu haben, dass jene aus dem damaligen Leben aufgegriffenen Motive nicht veraltet sind und nicht veralten werden, und bemerken schliesslich, auf das zurückkommend, wovon wir ausgingen, dass eine solche Behandlung zeitgemässer Stoffe nur dadurch eben Molière möglich wurde, dass er sich über jene Vorurtheile und Einseitigkeiten seiner Zeit erhob, und nicht von dem conventionellen Standpunkte, den ihm seine Kritiker vorwerfen, sondern von dem rein menschlichen Standpunkte aus, die Schwächen seiner Nation, seiner Zeit, wie seine eigenen, darstellte. Er hat die allgemeine ewige Natur abgespiegelt in der Form, die ihm sein Jahrhundert an die Hand gab.

b) In künstlerischer Beziehung.

Indem wir Molière in seinem Verhältniss zu den moralischen Ansichten seiner Zeit betrachteten, ob er die Welt von dem Standpunkte des Hofes aus dargestellt und statt der Welt uns in seinen Komödien nur einen Spiegel des Hofes oder der damaligen Gesellschaft vorgehalten, haben wir uns auch schon etwas auf seinen Standpunkt in intellectueller Hinsicht einlassen müssen, da sich das Moralische und Intellectuelle unwillkürlich vermischt und Freiheit von moralischen Vorurtheilen auch eine grosse Entwickelung der Intelligenz voraussetzt. Im Folgenden jedoch werden wir uns ganz auf das Intellectuelle beschränken. Wir müssen nämlich jetzt einen andern Vorwurf zu beseitigen suchen, welcher zwar mit allen vorhergehenden

dasselbe Ziel gemein hat: Molière den ursprünglichen Trieb zur Poesie, das Genie streitig zu machen, diesmal aber nicht von Plagiat, moralischer Befangenheit ausgeht, sondern davon, dass Molière in den künstlerischen Vorurtheilen seiner Zeit befangen gewesen und blos, um auch unter die grossen Dichter gezählt zu werden und correcten Ruhm zu erlangen, seine feineren Charakterkomödien gedichtet haben soll. Der letzte Grund nämlich, durch den Schlegel Molière's Ansprüche auf Genialität zurückzuweisen sucht, ist, dass derselbe nicht aus wirklichem innern Antriebe seine Charakterkomödien gedichtet habe, sondern aus blosem Ehrgeiz. Eichendorff stimmt natürlich auch in diesem Punkte mit seinem Meister überein; denn darin, dass Molière ohne Erfindungsgabe befohlene oder gestohlene Stoffe hofmässig zugerichtet haben soll, liegt jene Beschuldigung mit eingeschlossen. Da das Genie seine Werke mit innerer Nothwendigkeit aus sich selbst hervortreibt, nicht durch eine blose Operation des Verstandes; so würde man, wenn jener Ausspruch wahr wäre, Molière's Komödien nicht als Werke eines schöpferischen Genius betrachten können. Natürlich müssen wir nach der näheren Begründung dieses Satzes uns nicht bei Eichendorff umsehen, der sich bekanntlich mit solchen Kleinigkeiten wenig abgiebt; wir müssen auf die Quelle zurückgehen, aus der er seine Behauptung geschöpft hat. In der Posse, gesteht Schlegel, habe Molière aus wirklich innerem Antriebe Ausgezeichnetes geleistet. Gegen die unerschöpfliche gute Laune, die er da bewährt (II. 230), konnte selbst ein Schlegel sich nicht wehren. Er denkt also nur an das, was man feinere Charakterkomödie genannt hat.

Der erste Grund, den er anführt, ist indirect: Molière habe nämlich in seinen letzten Jahren lose Possen, Zeichen von Mangel an künstlerischer Reife, leichtsinnig hingeworfen, da er doch wohl Muse gehabt hätte, die Nachwelt zu bedenken (II. 244—45). Wir könnten diesen Umstand einfach daraus erklären, dass er im Gegentheil keine Muse gehabt hätte, an die Nachwelt zu denken; dass sein Geschäft als Theaterdirector, sein Leben am Hofe ihn sehr in Anspruch genommen; und dass er ausserdem, auch schon um des Bestehens seiner Truppe willen, verpflichtet war, Possen zu verfertigen. Er würde also die losen Possen aus dem Grunde haben schreiben können; wie ja auch Lope de Vega Manches hingeworfen,

und, seinem eigenen Geständniss zufolge, wider seine bessere Ueberzeugung, alle seine Schauspiele ohne Rücksicht auf die Regeln geschrieben hat. Daraus würde dann aber noch keineswegs folgen, dass Molière's feiner ausgearbeiteten Charakterstücke blos mit dem Verstande erdacht, aus bloser Sucht nach sogenanntem correcten Ruhme entstanden wären. Bei Lope u. A. würden weder Schlegel noch sein Schüler diese Logik gelten lassen; sie würden den Dichter, wo möglich, noch desto mehr bewundern, weil er inmitten aller äusserlichen Nöthigungen so viel Kunstsinn bewahrt hätte; und daraus, dass Molière 1672, ein Jahr vor seinem Tode, noch eine Charakterkomödie gedichtet, die *Femmes savantes*, würden sie schliessen, dass er bis an seinen Tod jenen Kunstsinn bewahrt. Das würden sie thun, man verstehe uns wohl, wenn Molière ein Engländer oder Spanier wäre; sein Franzosenthum muss er büssen. Diese Antwort allein würde schon genügen. Aber Molière bedarf solcher Entschuldigungen nicht, wenn Aehnliches auch bei Lope der Fall sein sollte. Um von seinen losen Possen einen freilich sonst schon unlogischen Schluss auf die Charakterkomödien ziehen zu können, müsste man erst zeigen, dass die Possen, welche er in den letzten Jahren dichtete, wirklich lose gearbeitet sind. Das hat Schlegel zu beweisen vergessen. Hält er vielleicht die Posse überhaupt für eine lose Arbeit? Nach seinen Ausdrücken scheint es fast so. Das müsste aber auch erst bewiesen werden. Daran hat Schlegel ebenso wenig gedacht. Im Gegentheil scheint er der Posse, weil mehr Phantasie darin herrsche, vor der Charakterkomödie den Vorzug zu geben (natürlich an anderen Stellen, und auch blos um den Charakterstücken Molière's als solchen ihren Werth zu schmälern); und er giebt zu, dass Molière im Possenhaften ausgezeichnet gewesen, dass gerade darin seine vorzügliche Stärke bestanden (II. 230—33). Da er also den Possen im Allgemeinen vorzüglichen poetischen Werth zuspricht, und gar Molière in dieser Hinsicht sehr preist; so bleibt nur noch der Ausweg übrig, dass die von ihm in den letzten Jahren gedichteten besonders schlecht wären; und auch dann wäre nur gezeigt, dass Molière in d i e s e n keinen Kunstsinn an den Tag gelegt habe. Von der einen damals geschriebenen Charakterkomödie wäre noch Nichts bewiesen, und die vielen anderen wären doch alle früher geschrieben worden. Hat Herr

Schlegel sich nun die Mühe gegeben, zu zeigen, dass jene Possen schlecht und lose hingeworfen sind? In den fünf letzten Jahren schrieb Molière deren vier, den *Pourceaugnac* 1669, den *Bourgeois* 1670, *Scapin* 1671, *Malade imaginaire* 1673. Vor dem *Bourgeois* scheint Schlegel grossen Respect zu besitzen. Er, der sich sonst nicht sehr vor apodiktischen Behauptungen scheut, wagt es nur in Form einer Frage, ihm den *Miles gloriosus* gleichzustellen. Von den übrigen hat er Nichts bewiesen; nur dem *Malade imaginaire* giebt er im Vorbeigehen einen Hieb, indem er sagt, dass Molière hier die ekeln Zustände eines eingebildeten Kranken geschildert. Er scheint zu vergessen, dass es nicht auf das Was, sondern das Wie ankommt; dass der Gegenstand des Tartuffe noch viel widerwärtiger ist, und gerade bei solchen Gegenständen die Kraft eines komischen Genies sich am besten offenbaren kann. Körperliche Zustände eignen sich freilich an sich nicht für die Poesie, die es nur mit dem Geiste zu thun hat; und sind diese Zustände gar noch krankhaft, so machen sie einen widerwärtigen Eindruck, wie z. B. in dem vielgepriesenen „Armen Heinrich". Körperliche Kränklichkeit hat aber gewöhnlich geistige Krankheit zur Folge, und die letztere eignet sich sehr gut zu einer komischen Behandlung. In seiner Aesthetik sagt Vischer I. 340 und II. 168: „Krankheit müsse geistig behandelt werden." Wir erinnern nur an den Philoktet und den Wahnsinn des Lear und der Ophelia. Dem Shakspeare hat Schlegel aus dem Stoffe keinen Vorwurf gemacht. An sich durfte er also auch Molière deshalb nicht tadeln. Er musste beweisen, dass derselbe die Krankheit blos körperlich aufgefasst hat. Molière schildert aber nie blos äusserliche Zustände, sondern das Innere des Menschen kehrt er heraus, und so auch hier. Ausführlicher hat Schlegel sich nur über die *Fourberies de Scapin* ausgesprochen, die er in der Kürze mit dem lateinischen Original, dem Phormio des Terenz, zusammenstellt. Wir behalten uns vor, später eine genaue Vergleichung beider Stücke anzustellen. Derselbe Schlegel, der bei Shakspeare jede Unwahrscheinlichkeit, selbst in ernsteren Werken, zu verdauen vermochte, der den Franzosen sonst Mangel an Phantasie vorwirft, wo es gilt, die spanischen Intriguenstücke mit ihren Unwahrscheinlichkeiten zu vertheidigen, legt hier an eine Posse den Massstab der Wahrscheinlichkeit an. Wo er

von Aristophanes spricht, meint er, die komische Handlung dürfe sogar unzusammenhängend und widersinnig sein, wenn sie nur komisch wäre. Die tölpelhaften Handwerker des Sommernachtstraumes und anderer Werke Shakspeare's, die doch anspruchsvoller auftreten als eine blosse Posse, finden seinen vollen Beifall; und doch wird es sicherlich weder in der wirklichen Welt noch in der Literatur irgendwo so ganz erbärmliche Tölpel gegeben haben und jemals geben, als sie. Mit ihnen verglichen sind die beiden Alten im Scapin wahre Genies. Uebrigens ist keine einzige Posse Molière's so lose hingeworfen wie die *Merry wives* von Shakspeare, in denen dreimal hinter einander dieselbe Handlung wiederkehrt. Bei diesem Stücke weiss aber Schlegel des Lobes kein Ende. Ueber den Scapin bemerken wir nur noch, dass Schlegel meint, seine Streiche machten ihn unliebenswürdiger, als der Phormio des Terenz; diesem sähe man seine Streiche gern nach, weil er ein Sclave sei, zu Molière's Zeiten wären aber die Bedienten besser gestellt gewesen. Hier bringt der Kritiker, der dem Molière vorwirft, sich zu sehr an die prosaische Wirklichkeit gehalten zu haben, diese Wirklichkeit selber in das Stück hinein, während Molière sich absichtlich davon entfernt und die Scene nach Italien verlegt hat. Seine in den wirklichen Verhältnissen der damaligen Zeit, im socialen Leben sich bewegenden Stücke, wie der *Bourgeois*, haben auch Diener, die diesem Leben angemessen sind. In den reinen Phantasiestücken, wie z. B. auch im *Médecin malgré lui*, gilt nur das Recht des Stärkern. So droht im Scapin der Herr seinem Diener, ihn zu tödten; daher der arme Scapin gar Nichts vor dem Phormio voraus hat. Man muss übrigens gestehen, dass die Beweisführung des Herrn v. Schlegel sehr schlau eingerichtet war. Er tadelt die Possen, indem er sie vom Standpunkte der feineren Charakterkomödie aus als lose Arbeiten abfertigt, und zugleich verdächtigt er die Charakterstücke selbst, indem er aus der, den Possen eigenthümlichen freieren Haltung, den Schluss zieht auf Mangel an Kunstsinn im Allgemeinen. Auf einige Widersprüche und logische Sprünge kam es ihm nicht an. Die directen Gründe, die er anführt, sind durch dieselbe Taktik erfunden; nur die Anwendung ist umgekehrt. Er wendet hier nämlich auf die Charakterkomödie den Massstab der Posse, der freien Lustigkeit an (II. 253 — 254). Daher

rührt erstens Klage über Einzelheiten, correcten Spass, gràvitätisches Lächeln. Schlegel hat aber kein Beispiel citirt, und wir glauben, selbst Herrn Schack und Eichendorff möchte es schwer werden, welche aufzufinden. Calderon, der Liebling dieser beiden Herren und Schlegel's, hat solche Spässe in Fülle; man sollte ihm eigentlich für dieselben dankbar sein; denn man sieht es ihnen an, dass sie ihm Mühe gemacht haben. Die Witze Calderon's findet Schlegel zierlich, ein sehr zweideutiges Lob für einen Witz. Gesundere Witze hat wohl noch nie Einer gemacht als Molière, kernig und derb, ohne aber, wie die Shakspeare's, jeden Augenblick den Anstand zu überschreiten; obgleich er, wo die künstlerische Absicht es mit sich brachte, die Grenze zu berühren sich nicht scheute. Ausserdem sind seine Witze stets nach den Charakteren verschieden.

Der zweite Vorwurf, über Vereinigung von Würde und Lustigkeit, die nach Schlegel unmöglich sein soll, kann mehr auf das Ganze der Stücke gehen. In dem Sinne, wie man bei Shakspeare Beides in einem Stücke vereinigt finden will, wird er es aber nicht verstanden haben; denn dann fiele der Tadel auch auf diesen. Er tadelt daher wohl nur die Vereinigung beider in Einer Person: so im Misanthrope. Aber Napoléon sagte mit Recht: „*du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.*" Und wenn der Misanthrope auch nicht eigentlich lächerlich wird, so hat Molière doch in diesem Charakter Würde und Komik vereinigt, und somit nach Schlegel's Ausdruck wirklich das Unmögliche geleistet. Er hat so sehr Beides in Einer Persönlichkeit verschmolzen, dass Schlegel, wie er selbst sagt, nicht die Grenzlinie hat entdecken können. Ueber diese Grenze, wie über die Berechtigung Molière's, im Misanthrope das scheinbar Widerstrebende zu vereinigen, wozu ihn sein Thema zwang, siehe das schon früher Gesagte. Man erlaube uns, eine Stelle aus Eichendorff's Geschichte des Dramas zur Vertheidigung Molière's gegen diesen Herrn selbst anzuführen. „Das Komische," heisst es da S. 24, „ist überall nur da von Bedeutung, wo es auf einer grossen sittlichen Grundlage beruht, der es zur Folie dient, wie bei Aristophanes, bei Shakspeare's Narren, bei dem wesentlich tragischen Don Quixote." Im Grunde ist der Misanthrope viel tragischer als der Don Quixote, der eigentlich so gut wie verrückt und somit nicht im Stande ist, einen

wirklich tragischen Eindruck hervorzurufen. Dass man in Molière's meisten Charakterstücken die Lustigkeit nicht findet, die in seinen Possen herrscht, ist ein Beweis von dem Kunstsinn, mit dem er Alles am gehörigen Orte anwandte, und, verschieden hierin von Shakspeare (bei dem die Witze stets derselben Art sind und oft an ungehöriger Stelle auftreten), Alles dem Charakter des Ganzen, sowie der einzelnen Personen unterordnete. Die Fähigkeit, gute Witze zu machen, hat er in den Possen genugsam offenbart. Soll ihm nun die ausgelassene Heiterkeit in der Posse als Mangel an Kunstsinn, die Einschränkung darin aus künstlerischen Gründen in den Charakterstücken als Gesuchtheit ausgelegt werden? Gehören doch seine *Ecole des femmes* und der *Avare* auch zu den letzteren, und welches Stück enthielte wohl herrlichere Komik als diese beiden? Hat Molière doch in dem Charakter der Agnes, nach Schlegel's eigener Ansicht, wieder das Unmögliche geleistet, Würde und Lustigkeit zu vereinen. Da Eichendorff den Vorwurf Schlegel's nur mit anderen Worten wiederholt hat, ohne irgend Etwas zu beweisen, so werden seine Ausstellungen in dem Gesagten auch ihre Würdigung finden.

Zuletzt tadelt Schlegel das Zwanghafte in Anlage und Ausführung. Da auch hier keine Beispiele angeführt werden, so müssen wir suchen, was er wohl gemeint haben mag. Die *Ecole des femmes* tadelt er blos wegen der etwas willkürlichen Auflösung durch Wiedererkennung. Dasselbe lässt sich auf den *Avare* anwenden. Das sei ein fremder Hebel und zufällige Einmischung. Ebenso in dem *Tartuffe* und den *Femmes savantes*. Gewiss versteht es kein Dichter besser als Molière, Alles aus den Charakteren der Personen herzuleiten. Keiner hat dem blossen Zufalle so wenig zugetheilt wie er. Wenn die Herrschaft des Zufalls zu tadeln wäre, so würde hingegen die spanische und Shakspeare'sche Komödie fast ganz zusammenstürzen. An einem andern Orte sagt aber Schlegel selbst, in der Komödie herrsche Durchkreuzung der Absichten und Zufälle (I. 342). Molière scheint mir hier gerade seinen feinen Kunstsinn bewiesen zu haben. Durch die ganze Länge des Stückes hindurch lässt er hauptsächlich die Charaktere hervortreten, Alles dient nur diesem Zwecke. Am Schlusse war der Zweck der Charakteristik erreicht, und die Personen brauchten sich in der Benutzung des Zufalles nur ihrem Charakter gemäss zu

zeigen. Letzteres ist aber stets bei ihm der Fall. Der Tadel über die Wiedererkennung löst sich auf in ein Lob, wenigstens nach Schlegel's Sinn, wenn man liest, was er S. 375 über die Griechen und Römer sagt: „Die verflochtene Intrigue spielt in der Gegenwart, aber der seltene, unwahrscheinliche Vorfall, worauf sich ihre Anlage gründet, ist in die Ferne der Zeiten und Oerter gerückt, und so hat oft das aus dem täglichen Leben aufgefasste Lustspiel dennoch einen gewissermassen wunderbaren, romanhaften Hintergrund." Die Auflösung der *Femmes savantes* wird übrigens nicht durch einen Zufall herbeigeführt. Vom *Tartuffe* bemerken wir nur, dass ein Heuchler zu widerwärtig ist, als dass man sich mit einer gelinden Busse bei ihm hätte begnügen können. Indem Molière ihn durch die Polizei einstecken lässt, kommt er dem Wunsche des Zuschauers entgegen. So sagt denn auch Göthe 33, 109: „Der Tartuffe des Molière erregt Hass; es ist ein verbrecherischer Mensch, der Frömmigkeit und Sitte heuchelt, um eine bürgerliche Familie in jedem Sinne zu Grunde zu richten; deshalb uns denn auch der polizeiliche Ausgang willkommen erscheinet."

Vielleicht hat Schlegel auch an die satirische und didaktische Ader gedacht, die der komischen Gattung fremd sei, von der er schon in den Advocaten und Aerzten der prosaischen Stücke Andeutungen findet, wo Molière wirklich rügen, nicht belustigen wolle. Wir müssen hier wieder die Gewandtheit bewundern, mit der Schlegel einen Vorzug Molière's, das individuelle Leben jener Gestalten, das sie gerade ihrem Hervorgehen aus der Wirklichkeit verdanken, zu einem Fehler zu verdrehen weiss. Weil jene Figuren wirklich existirten, wittert er hier gleich eine satirische Ader; denn da er gar keine anderen Gründe für seine Ansicht vorbringt, können wir sie uns nur auf diese Weise erklären. Durch das Wesen, das seinen Aerzten zu Grunde liegt, muss Molière wohl denjenigen belehren, der über dieses Wesen nachdenkt; ebenso wie beim Geizhals, dem Misanthropen etc. Jede Poesie, die wahre Menschen darstellt, und nicht blosse Gestalten der Phantasie, wie manche spanische Komödie und der Sommernachtstraum, enthält einen ernsten Sinn; und das ist es ja gerade, was Eichendorff von der Komödie fordert. Dieser hinter dem Spiele verborgene Ernst ist also nie ein Tadel, wenn die ernsthafte Tendenz nicht in der Form hervortritt; thut sie das, so ist frei-

lich die komische Wirkung dahin. Molière's Advocaten etc. bleiben aber stets komisch; nie tritt die satirische Tendenz als solche hervor; und das rührt zwar daher, dass der Dichter nicht hinter seinen Personen steckt, sondern einen Jeden seiner eigenen Natur nach reden lässt. Am meisten ist diese reine Komik, die alle Tendenz überwindet, in dem *Médecin malgré lui* zu bewundern, wo leicht etwas Satirisches und Sarkastisches hätte hineinkommen können, da ja der Médecin nicht selbst auf dem Standpunkte der Aerzte steht, sondern nur den Arzt spielt. Er hätte leicht in Versuchung kommen können, sich wie ein selbstbewusster, lustig übertreibender Komiker zu gebehrden. Im Grunde hat er freilich Etwas davon, weiss aber die angenommene Rolle so durchzuführen, dass auch da das Selbstbewusste nicht unangenehm berührt. Da bei einer Satire wie bei einer Komödie, wenn beide sich an die Wahrheit halten sollten, das Wesentliche dasselbe sein musste, z. B. dass schlechte Aerzte ihre Kranken um's Leben bringen, so kann sich der Unterschied zwischen beiden nur in der Form offenbaren. Die Satire macht die Aerzte gehässig, Molière hingegen macht sie zu Gegenständen des Wohlgefallens, hüllt sogar den Gedanken, dass sie morden, in ein komisches Gewand, so im *Médecin* III. 1 und 2, woraus wir nur citiren: „*Il y a parmi les morts une honnêteté, une discrétion la plus grande du monde; jamais on n'en voit se plaindre du médecin qui l'a tué. — Il est vrai que les morts sont fort honnêtes gens sur cette matière.*“ Ist das der Ton der Satire oder nicht vielmehr Ernst im Hintergrunde, verhüllt durch komische Form? Es ist ein Wunder, dass unsere so moralisch gesinnten Kritiker Molière nicht auch hier getadelt, dass er über solche Sachen habe spassen können, ebenso wie beim *Misanthrope* und *Dandin*. Unsere lieben Kritiker sind nun einmal keine Komiker. Gerade bei solchen Gegenständen muss man am meisten Molière's komisches Talent bewundern. Je mehr sie aus dem Leben gegriffen waren, um so schwerer musste es sein, das naheliegende Tendenzmässige des Stoffes von allen prosaischen Reflexionen rein zu halten, Alles in das Reich des Scheines und der komischen Form hinüber zu spielen. Molière hat dieser Forderung stets genügt. So hat er z. B. die schlechten Aerzte nicht so gehässig dargestellt, wie sie in der Wirklichkeit sein mochten. Die meisten Pfuscher unter ihnen trieben doch wohl

nur ihr Geschäft, um Geld zu verdienen. Damit ist aber den Aerzten Molière's, ausser demjenigen des *Médecin malgré lui*, der ja kein wirklicher Arzt ist, gar nicht gedient. Er legt ihnen, trotz ihrer Dummheit, ein edles Pathos bei, nämlich die Begeisterung für die Wissenschaft, der sie auch ihr eigenes Leben opfern würden. Dadurch erwecken sie in uns gleich die Idee der wahren Wissenschaft und erscheinen als die ergötzlichsten Karrikaturen. Molière hat sie also über das Gehässige, was ihnen in der Wirklichkeit anklebte, erhoben. Wenn aber ein Leser nicht so viel ästhetisches Gefühl hat, dass er, wo der Ernst des Lebens im Hintergrunde liegt, an der komischen Form sich ergötzen kann; wenn er sich überall durch eigene Reflexion und prosaischen Sinn den poetischen Genuss stört: so fehlt es ihm selbst an der wahren Gesundheit des Geistes, um ein komisches Kunstwerk ruhig zu geniessen. Bei Molière wird es einem solchen natürlich leicht unbehaglich, weil überall das wahre Leben im Hintergrunde liegt; da wird ihm stets die Illusion gestört werden; dagegen werden leichte Gebilde der Phantasie, wo keine wirklich aus dem Leben gegriffenen Menschen ihn an's Leben erinnern, seine Bewunderung erregen. Das berechtigt ihn aber nicht zu der Annahme, dass der Dichter, der wahre Menschen schildert, hinter dem phantastischen zurückstehe; er muss erst untersuchen, ob die verschiedene Wirkung beider Dichter auf ihn nicht vielmehr die Folge seiner eigenen Natur sei; ob das Prosaische, Tendenzartige, das er dem einen vorwirft, nicht in ihm selber liege.

Besonders sind es die feineren Charakterkomödien, in denen Schlegel absichtliche Didaktik und Satire wittert. Die *Ecole des femmes* ging natürlich frei aus, weil da das Ganze sich um die naive Agnes dreht, und also dort die Darstellung eines moralischen oder intellectuellen Fehlers nur nebenbei im Arnolpe direct hervortritt. Da konnte Molière weniger in den Schein der Didaktik verfallen. Im *Avare* hätte es wohl geschehen können, wie das Beispiel des Plautus zeigt; es herrscht aber in diesem Stücke eine solche Komik, dass Schlegel sogar auf den Einfall gerathen konnte, dasselbe eine Posse zu nennen. Dass im *Misanthrope*, den *Femmes savantes* und dem *Tartuffe* nicht so sehr das Komische vorherrscht, lag im Stoffe begründet. Das Streben des Alceste, wie das der *Femmes savantes*, geht nicht auf etwas Aeusserliches, sondern auf In-

tellectuelles; daher konnte, der Natur des Gegenstandes nach, das Komische sich nicht direct als Handlung entwickeln, sondern nur in Reden. Die Handlung ist mehr innerlich. Dass aber Molière in diesen Reden, oder vielmehr Gesprächen, stets, wo möglich, das Komische hat vorherrschen lassen, spricht ihn auch hier von aller absichtlich satirischen Tendenz frei, da sich diese ja nur in der Behandlung des Gegenstandes zeigen kann. Wenn er seine Tendenz in der Behandlung zu klar hätte hervortreten lassen, so würden die Ansichten über seine Tendenz in beiden Stücken doch nicht so weit haben auseinandergehen können, dass z. B. die eine Partei behauptet, er habe im *Misanthrope* die Tugend lächerlich gemacht, in den *Femmes savantes* Partei ergriffen für die Dummheit, die andere beides geradezu leugnet und sogar behauptet, im *Misanthrope* habe er sein eigenes Innere auf die liebenswürdigste Weise offenbart. Im *Tartuffe* zeigt sich am meisten die künstlerische Kraft, mit der Molière dem widerlichsten Gegenstande eine komische Seite abzugewinnen vermochte; man vergleiche diesen Tartuffe mit den ekelhaften Heuchlern englischer Humoristen, so in des vielgepriesenen Tackeray *Vanity fair* und Boz' *Martin Chuzzlewit;* dann wird man die Kunst des Dichters bewundern lernen. Auch hier sind die Urtheile der Kritiker das beste Zeugniss für die Objectivität und Tendenzlosigkeit der Darstellung. Einige haben behauptet, Molière mache die Religiosität und die Frömmigkeit lächerlich; zu diesen scheint Herr v. Eichendorff auch zu gehören. Andere haben das Gegentheil behauptet. So schrieb Saint-Evremont einem Freunde: „*Si je me sauve je lui devrai mon salut. La dévotion est si raisonnable dans la bouche de Cléante, qu'elle me fait renoncer à toute ma philosophie ... Sainte piété que vous allez apporter de bien au monde!*“ Fénélon meinte dasselbe und viele Andere nach ihm. Diese widersprechenden Urtheile legen für Molière's Objectivität das beste Zeugniss ab. Im Hintergrunde liegt freilich die Tendenz oder Ansicht des Dichters für Jeden, der das Ganze unparteiisch betrachtet, klar zu Tage; in der Form tritt sie zurück. Molière ist daher ganz, was Schlegel II. 235 von einem Dichter verlangt, und ebendaselbst bei Molière vermisst, Moralist, ohne zu moralisiren. Letzteres werden Herr v. Eichendorff und Andere ohne Zweifel leugnen, Schlegel hat schon das Gegentheil durch einzelne Stellen zu beweisen ge-

sucht; und so sehen wir den deutschen Kritiker, der, im Widerspruch gegen die Franzosen, nur an einem Ganzen Gefallen finden kann, sich wieder an Einzelheiten heften. Moralisirt aber Göthe nicht auch im Faust? Reflectirt Shakspeare nicht im Hamlet? und Moralisiren ist doch wohl weiter nichts als über Moral reflectiren? Da Shakspeare auch reflectirt hat, wird jeder deutsche Kritiker, der es sonst nicht eingesehen, auf der Stelle erkennen, dass es nicht überall zu tadeln sei, dass es auch hier eigentlich nur auf das Wo und Wie ankomme.

Da sind nun die Erörterungen, die Schlegel besonders am *Misanthrope* tadelt, nicht kalte Abwägungen des Für und Wider, sondern aus den Charakteren und Situationen selbst hervorgegangen. Diejenigen in der ersten Scene des *Misanthrope* sind hitzige Ausbrüche der Leidenschaft, die in der Situation begründet, uns gleich Alceste's Charakter offenbaren und auf den Ursprung seiner Misanthropie deutlich hinweisen, nämlich den Zorn eines edlen, aber leidenschaftlichen Gemüths über die Verworfenheit der Zeit. Laun hat daher mit Unrecht die Motivirung derselben vermisst; Göthe's Ansicht, dass man ohne Weiteres die Vorgeschichte der Molière'schen Charaktere aus Andeutungen in den Stücken selbst entziffern könnte, sehen wir hier auf eine glänzende Weise bewährt. Besonders ist die Sprache des Misanthropen zu bewundern, die durch ihre originelle Kraft ergötzt, und somit den Widerwillen besiegt, den die dargestellten Gegenstände sonst erregen möchten; so in der energischen, unübertrefflichen Schilderung des Heuchlers: „*Non, elle est générale*“ *etc.* Durch diese Scene werden uns gleich der Zustand der Gesellschaft, die Natur des Misanthropen und die Verhältnisse, in denen sich diese Natur nachher vor uns entwickeln soll, vor Augen gebracht. Für einen Kritiker auf dem Dreifuss bleibt freilich in solchen Erörterungen Nichts zu errathen, wie Schlegel selbst sagt (II. 235); denn ein solcher thront zu hoch, und sieht am leichtesten, was nicht dasteht, wie bei Shakspeare; was dasteht, bleibt ihm verborgen. Für denjenigen aber, der an der Scholle klebt, wie Jene sich ausdrücken würden, der auch solche Kleinigkeiten einer näheren Betrachtung würdigt, für den ist auch in diesen Sachen Etwas zu errathen. Wenn also nach Schlegel die grösste Feinheit darin besteht, „dass sich die Charaktere

unbewusster Weise kundgeben durch Züge, die ihnen unwillkürlich entschlüpfen", so gehören diese Erörterungen, wie es scheint, zum Allerfeinsten. Wenn er ferner tadelt, dass dieselben das Thema nicht erschöpfen, so widerspricht er sich selbst. Darin zeigt sich ja gerade, dass wir hier nicht den moralisirenden Dichter vor uns haben, der ohne Zweifel zu einem Resultat gekommen wäre, sondern zwei lebende Wesen, die uns ihr Inneres enthüllen, dass es keine kalten Erörterungen des Für und Wider sind. Wenn er schliesslich meint, es fehle die dramatische Bewegung, weil kein Resultat herauskomme, so ist da nur einzuwenden, dass die dramatische Bewegung bei solchen Reden in der Leidenschaftlichkeit der Personen liegt, die gerade jene Vereinigung zu Einem Resultate für sie selbst unmöglich macht, selbst am Schlusse des Stückes, wo der Dichter, wenn er wirkliche Menschen darstellt, das Resultat nur errathen lassen darf. Man denke an die Antigone und den Tasso im Ganzen wie an die einzelnen Gespräche zwischen Antigone und Ismene, Kreon und Antigone, Haemon und Kreon. Wenn sie selbst zu einem Resultat kämen, so müssten sie ihre Natur verleugnen; und das wäre nicht dramatische Bewegung, sondern die logische Bewegung eines Aufsatzes. Gerade dann hätte man den Fehler des kalten Abwägens, den Schlegel an Molière rügt; in dem Falle wären die Charaktere wirklich undramatisch, jeder Conflict unmöglich, und mit der ersten Scene würde Alles zu Ende sein. Oder der Dichter müsste denn ein spanisches Intriguenspiel haben schreiben wollen, wo Puppen durch die Intrigue bewegt werden, wie Kegel beim Kegelschieben. Molière ist also glücklich zu schätzen, dass er sich besser auf seine Sachen verstanden hat, als sein Kritiker. Alle Gespräche in den Molièreschen Charakterkomödien sind in den Umständen und Charakteren begründet, weshalb letztere denn auch nie zu einem Resultate sich vereinigen. Daher rührt denn auch, dass jene Kritiker den Dichter so oft missverstanden haben. Sie, die dem Franzosen prosaischen Sinn und Mangel an Phantasie vorwerfen, dringen überall auf ein Resultat, wie bei einem Rechenexempel, ein Resultat, das am Schlusse jeder Scene und des Ganzen genau ausgesprochen würde. Bei Molière und allen wahren Dichtern ist es jedoch wie in einigen der dramatischen platonischen Dialoge: das Resultat ist nirgends ausgesprochen,

und ist doch überall zu entdecken. So haben die Herren v. Schlegel und v. Eichendorff, weil sie durchaus das Resultat an einzelnen Stellen ausgesprochen finden wollten, und unfähig waren, das Kunstwerk als ein Ganzes zu beurtheilen, aus einzelnen Stellen des *Misanthrope* und der *Femmes savantes* geschlossen, dass dort die Tugend lächerlich gemacht, hier die Dummheit vertheidigt werde. Aber gerade durch dies Urtheil beweisen sie, dass Molière ganz dramatisch zu Werke gegangen, und, statt selbst zu moralisiren, seine Charaktere sich hat frei vor uns entfalten lassen.

Somit wären auch die Vorwürfe über Tendenz, Sucht zu belehren und Streben nach correctem Ruhm zurückgewiesen; und so fällt denn auch der letzte Grund zusammen, mit dem man hat beweisen wollen, dass Molière seine Charakterstücke nicht aus innerem Antriebe, sondern aus blossem Ehrgeiz gedichtet.

Als positiven Grund dagegen könnten wir selbst den von Schlegel ihm gemachten Vorwurf der Tendenz gebrauchen; denn wo eine Tendenz war, wird der innere Antrieb nicht gefehlt haben. Wenn sich auch in der Form das Tendentiöse nie bemerklich macht, so lagen doch meistentheils positive Erfahrungen, wie Erscheinungen des Lebens, Molière's Werken zu Grunde. Der Gegenstand, den er behandelte, lag ihm am Herzen; daher finden wir einige zweimal bearbeitet, so die Blaustrümpfe und die Heuchelei. Im *Misanthrope* schildert er sein eigenes Innere. Im *Bourgeois* III. 9 findet man eine Schilderung seiner Frau und seiner Liebe. Seine Kränklichkeit lässt uns glauben, dass er auch im *Malade imaginaire* sich über seine eigenen Sorgen zu erheben suchte. Dass 1670 eine satirische Komödie auf ihn erschienen war, *Elomire hypochondre*, bestärkt uns in dieser Ansicht. Hierher gehört auch, dass er, wie Schlegel ohne Grund tadelnd bemerkt, den seinen Stücken widerfahrenen Tadel, die schlechten Manieren anderer Schauspieler, ja die Verlegenheit, nicht so schnell als es der König verlangte eine theatralische Vorstellung herbeischaffen zu können, dass er das Alles als Stoff zur Belustigung behandelte. Von dem *Dandin* und vielen anderen Stücken lässt sich dasselbe behaupten. Dass Molière so überall die Stoffe aus wirklichen Erlebnissen hernahm, zeigt, dass die Wahl der Stoffe aus innerem Antriebe hervorging. Dass jeder solche

Stoff sich unter seinen Händen zu einem Lustspiele ausbildete, zeigt, dass er auch in der Wahl der Form einem innern Antriebe Folge leistete. Es bliebe also blos noch zu erörtern, ob er blos aus Willkür den einen Stoff als Posse, den andern als feinere Charakterkomödie behandelte; blos aus falscher Ruhmsucht letztere Form wählte, oder auch seinem inneren Genius folgend. Dies lässt sich eigentlich zur Genüge nur durch eine Betrachtung dieser Werke darthun, durch eine Auseinandersetzung der Principien, die er hierin befolgte. Das Unbegründete dieses Vorwurfs können wir jedoch gleich hier an einigen Einzelheiten zeigen, aus denen man erkennt, dass Molière gar nicht nach dem Ruhme einer falschen Correctheit strebte. Wir verweisen hier erstens auf die *Ecole des femmes*, die doch eine feinere Charakterkomödie ist, wo I. 1 das *„faire les enfants par les oreilles“*, I. 4 *„les puces, qui m'ont la nuit inquiétée“*, II. 3 die Definition von *jalousie*, II. 6 das *„il m'a pris“*, und nachher noch Anderes, gegen das, was man bei uns unter jener französischen Correctheit und unter falschem Anstand versteht, geradezu verstossen. Dass Molière hier stets aus Kunstsinn so geschrieben, und was er von jenen Regeln des Aristoteles gehalten, kann, wer will, aus seiner *Critique* kennen lernen. Er sagt ausdrücklich VII.: *„La grande règle de toutes les règles est de plaire... Je regarde seulement si les choses me touchent... et je ne demande point si les règles d'Aristote me défendaient de rire“*; und darauf führt er seine Sache mit Gründen. In den *Femmes savantes* kommen einige Charaktere vor, die eher in die Posse als in die feinere Charakterkomödie zu gehören scheinen, nämlich die alte Jungfer Bélise und der Gemahl der Philaminte. Daraus sieht man, dass Molière nicht nach jenen conventionellen Regeln arbeitete, die Posse und Charakterkomödie so scharf trennten. Er folgte seinem feinen Kunstsinn, und der hat ihn stets sicher geleitet. In dem *Médecin malgré lui* und *Don Juan* verletzte er sowohl die Einheit des Ortes, wie die der Zeit; und selbst im *Misanthrope*, auf den jener Vorwurf wohl am meisten gemünzt ist, weigerte er sich, auf den Wunsch von Madame die Stelle zu streichen vom *„grand flandrin de vicomte qui crachait dans un puits pour faire des ronds“*, obgleich Jene meinte, diese Stelle verunziere ein so schönes Werk. Dass dieser feine Kunstsinn, diese Geringschätzung aller falschen Regeln, sich selbst

in solchen Kleinigkeiten offenbarte, ist zugleich ein Zeichen von Unabhängigkeit, das Schlegel hätte abhalten sollen, von dem Dichter wie einem Lustigmacher zu reden, und das Lob des Königs im *Tartuffe* als eine unterthänigste Huldigung zu bespötteln. Wenn man weiss, wie ihn die Frömmler selbst nach seinem Tode verfolgten, dass der König nachher selbst ein Frömmler ward, und das Edict von Nantes widerrief, wird man den Dichter nicht servil schelten, wie es Herr Kreyssig und Andere gethan, sondern den Muth bewundern, mit dem er, der Stimme seines Genius folgend, Werke hervorzubringen wagte, zu deren Empfehlung es einer solchen unterthänigsten Huldigung bedurfte. Einen thatsächlichen Beweis seiner Unabhängigkeit und seiner Begeisterung für die Kunst gab er auch dadurch, dass er sich auf dem Theater selbst Schläge gefallen liess, wie im *Scapin.* Boileau that es weh, ihn in solchen Lagen zu sehen, ihn, *„l'auteur du misanthrope"*; und Schlegel würdigte ihn deshalb zu einem Lustigmacher herab. Molière fühlte aber zu sehr seine innere Würde (ganz wie unser Lessing), als dass er sie dadurch in seinen eigenen Augen verloren hätte. Er, dem man vorwirft, nach correctem Ruhme gestrebt zu haben, verschmähte es, in die Akademie einzutreten, weil man die Bedingung daran knüpfte, er solle die Bühne verlassen. Ob Schlegel und seine deutschen Kritiker, die sich über ihn lustig machen, diese Probe bestanden hätten, ob sie überhaupt vorurtheilsfrei genug gewesen sein würden, um in den verachteten Stand eines Schauspielers einzutreten, wie er: das mögen die Herren selber entscheiden.

Molière lernte also von seinen Vorgängern, ohne seine Selbstständigkeit aufzugeben; und nicht weniger frei zeigte er sich von der moralischen und künstlerischen Befangenheit seiner Zeit. Die Grösse seines Genies bewährt sich überall da am glänzendsten, wo man am meisten geglaubt hat, es antasten zu können.

Molière, Shakspeare und die deutsche Kritik.

Wir sollten glauben, dass auch Shakspeare gegenüber Jeder das Recht hat, auf seine Façon selig zu werden. Die Art und Weise, wie in dem neuen Jahrgange des „Shakspeare-Jahrbuch" Rümelin zurück- und zurechtgewiesen wird, ganz wie ein unberufener Eindringling, der nicht durch einige glückliche Textemendationen als Shakspeare-Doctor *rite* promovirt hat, zeigt zur Genüge, dass man neben dem Evangelium Shakspeare selbst noch eine ganze hochkirchliche Shakspeare-Dogmatik aufgespeichert hat, gegen welche Niemand wagen darf aufzutreten, ohne mit dem Anathem bestraft zu werden.

(„Unsere Zeit." Brockhaus, 1867 III. Jahrg. I. Hälfte p. 797.)

Einleitendes.

Französische Dichter und Molière günstiger beurtheilt in England als bei uns. Molière's Komödien dort denen Shakspeare's vorgezogen, hier ihnen nachgestellt.

Shakspeare's Dichtergrösse ist allgemein anerkannt. Schon der bei uns als Shakspearekritiker verschrieene Voltaire, der seine Landsleute und vielleicht auch die unserigen zuerst mit den Werken des Engländers bekannt machte, nannte ihn das grösste dichterische Genie aller Zeiten.

Mit diesem allgemeinen Lobe haben sich die deutschen Aesthetiker nicht begnügt. Für sie ist Shakspeare nicht blos der grösste Dichter überhaupt, der grösste tragische Dichter aller Zeiten; auch auf dem Felde der Komik soll er einzig und unerreicht in seiner Grösse dastehen. Nur mit einigem inneren Widerstreben scheinen sie noch dem gewaltigen Aristophanes ein Plätzchen neben ihm zu gönnen. Molière ist, wie Kreyssig bemerkt, durch die grosse Kluft von Shakspeare getrennt, die selbst das wunderbarste Talent vom wahrhaften Genie unterscheidet.

Neben Schlegel und seiner Schule haben sich besonders unsere eigentlichen Aesthetiker, die philosophischen und philosophisch gebildeten Kritiker bemüht, den Unterschied zwischen dem Shakspeare'schen Genie und dem Talent Molière's an's Licht zu stellen.

Wenn wir uns nun im Folgenden erlauben, ihrem fast einstimmigen Urtheil entgegen zu treten; wenn wir dem Komiker Molière seine Stelle neben dem Tragiker Shakspeare an-

zuweisen versuchen: so wird man es wohl nicht übel bemerken, dass wir uns vorher ausserhalb Deutschlands, unter Shakspeare's eigenen Landsleuten, nach Bundesgenossen umgesehen haben; denn wer eignete sich wohl besser dazu, als gerade sie, das in dieser Hinsicht gegen Molière herrschende Vorurtheil zu zerstreuen?

Im Jahre 1800 kam der berühmte englische Schauspieler Kemble nach Paris. Seine Collegen vom *Théâtre français* suchten ihm den Aufenthalt in der Hauptstadt möglichst angenehm zu machen und veranstalteten ihm zu Ehren ein festliches Mahl. Das Gespräch der Gesellschaft lenkte sich bald auf die tragischen Schriftsteller beider Nationen, auf Corneille, Racine und Shakspeare, auf das System, nach welchem dieselben geschrieben, und auf die Werke, die diesem System ihre Entstehung verdankten. Ein Jeder trat für die Vorzüge seines Volkes in die Schranken. Sei es nun, dass die Franzosen, aus angeborener Höflichkeit, sich scheuten, ihrem Gaste gegenüber, von all den Mitteln, die ihnen zur Vertheidigung, wie zum Angriffe zu Gebote standen, Gebrauch zu machen; oder mochte derselbe sie wirklich von der Ueberlegenheit Shakspeare's überzeugt haben: genug, sie schienen schon den Rückzug antreten und dem Fremdling das Feld räumen zu wollen, als der Komiker Michot sich plötzlich mit den Worten an ihn wandte: „Gut, gut, mein Herr! Aber was sagen Sie von Molière?“ Kemble erwiderte ruhig: „Molière? Ei, das ist eine andere Sache. Der ist kein Franzose.“ — „Wie? kein Franzose? vielleicht ein Engländer, nicht wahr?“ — „Nein; auch kein Engländer.“ — „Das freut mich. Aber was ist er denn?“ — „Ein Mensch.“ — „Ach ja! Sie meinen, wie es im Tartuffe heisst: Er ist ein Mensch, der — — ach! ein Mensch — ein Mensch!“ — „Nein, meine Herren, das wollte ich nicht sagen. Eines Tages beschloss der gute Gott dem Menschengeschlechte in ihrer ganzen Fülle die Freude zu verschaffen, welche die Komödie uns zu bereiten im Stande ist; da, denke ich mir, schuf er Molière, und liess ihn mit den Worten zur Erde fallen: „„Geh' hin; schildere und erheitere Deine Brüder, und bessere sie, wenn Du kannst.““ Auf irgend einen Punkt der Erdkugel musste er wohl niederfallen, diesseit oder jenseit des Canals, oder irgendwo sonst. Ihr hattet das Glück, dass er auf Eurer Seite niederfiel. Dennoch behaupte ich, dass er

ebenso gut uns angehört, wie Euch. Hat er blos Euch gezeichnet? blos zu Eurer Erheiterung beigetragen? Nein, alle Menschen hat er geschildert; wir freuen uns Alle an seinen Werken und seinem Genie. Vor ihm verschwinden die kleinlichen Unterschiede der Länder und Zeiten. Kein einzelnes Volk, kein einzelnes Jahrhundert kann ihn sein nennen. Er gehört allen Nationen und Zeiten."

Nicht weniger günstig wurde Molière im vorigen Jahrhundert von dem grossen Historiker Gibbon, dem Aesthetiker Hugh Blair, dem Theaterdirector und Verfasser einer Geschichte des Dramas aller Nationen, Charles Dibdin, beurtheilt. Letzterer versteigt sich sogar zu der Behauptung, dass der französische Komiker alle Vorzüge des Aristophanes, des Plautus und Terenz in sich vereinige, sie sogar überbiete, ohne an deren Fehlern zu leiden.

In diesem Jahrhundert nannte ihn d'Israeli einen *creator in the art of comedy;* Shelly in seinen *Lives of french poets,* Prescott in einer besonderen, Molière gewidmeten Abhandlung stellen ihn an die Spitze aller wahrhaft komischen Dichter. Einige Stellen aus einem „Essay" Mac Aulay's über die englischen Komiker der Restauration lassen vermuthen, dass dieser feinfühlende Kritiker und grosse Künstler ihm dieselbe Bewunderung zollte.

In einer Abhandlung W. Scott's über Molière's Leben und Werke im II. Bande der *Foreign Quarterly Review 1828*, abgedruckt in seinen *Critical and miscellaneous essays, 3 vol., Philadelphia, vol. I, p. 107* heisst es: „Molière gehört nicht blos dem Lande an, welches die Ehre hatte, ihn hervorzubringen, sondern der ganzen civilisirten Welt, und vor Allem England, dessen dramatische Literatur sich durch Uebersetzungen so vieler seiner besten Werke zu bereichern gewusst hat."

Er nennt ihn (p. 108) den König aller komischen Schriftsteller, und bemerkt, dass er „kein Bedenken trage, ihm unter den komischen Dichtern aller Zeiten und Völker den ersten Platz anzuweisen." Ferner heisst es p. 150: „Wir halten es für unsere Pflicht, unter allen Denjenigen, die sich in diesem Zweige der Literatur ausgezeichnet haben, für ihn den allerhöchsten Platz in Anspruch zu nehmen. Seine natürliche Anlage, seine französische Lebhaftigkeit, seine tiefe Kenntniss

der menschlichen Natur, die Meisterschaft, mit der er eine Sprache handhabte, welche sich mehr als irgend eine andere dazu eignet, komische Bilder und Gedanken auszudrücken, erheben ihn unendlich weit über alle anderen komischen Schriftsteller seiner Nation und können den Gedanken an eine Vergleichung mit denen irgend eines andern Landes nicht aufkommen lassen."

Ungefähr zur selben Zeit las man in einer andern englischen Zeitschrift, dem Athenaeum (Nr. 4), England habe keinen Namen aufzuweisen, den es dem Namen Molière entgegenstellen könne.

Ein neuerer englischer Romanschriftsteller, Charles Reade (Verfasser des bei Tauchnitz erschienenen *It is never to late to mend*), bemerkte 1860 in seinem Buche „Ueber das achte Gebot", p. 200, von allen Bühnendichtern der Welt stehe nur ein Einziger dem Shakspeare ebenbürtig zur Seite, und dieser Eine sei Molière. Molière's Lustspiele seien in ihrer Art ebenso vollendet, wie Shakspeare's Trauerspiele. Freilich habe Ersterer keine Tragödien geschrieben, während Shakspeare auch Komödien verfasst habe, die nur den besten von Molière nachstünden.

Der grösste Theil des englischen Volkes scheint mit jenem Urtheile übereinzustimmen. Wenigstens sagte die englische Schriftstellerin Blaize de Bury, geborne Stuart, 1846 in einem Buche über Molière und das klassische Drama der Franzosen: „Molière und die komischen Schriftsteller Frankreichs sind in England immer als die ersten und besten Muster angesehen worden. Molière insbesondere hat mehr Aehnlichkeit mit Shakspeare, als irgend ein anderer Dichter, vielleicht Cervantes ausgenommen. Man findet bei Beiden dieselbe unerschöpfliche Fruchtbarkeit, dieselbe Leichtigkeit und Anmuth, dieselbe Tiefe in der Schilderung menschlicher Charaktere. Unbekümmert um pedantische Regeln und Gesetze, suchen sie nur die Idee, welche sie zum Dichten getrieben, zur Darstellung zu bringen; und trotz dieser Fruchtbarkeit, dieser Gleichgiltigkeit gegen die blos äussere Form, erreichen sie häufig ohne alle Mühe die höchste Stufe künstlerischer Vollendung. Und selbst diese künstlerische Vollendung trägt einen Charakter von Freiheit und Kühnheit, nach dem schwächere Geister, deren Hauptverdienst in der vollendeten Form liegt, stets umsonst streben

werden.“ Am meisten Gewicht legt sie aber darauf, dass Molière, wie Shakspeare und höchstens fünf oder sechs andere Dichter seit den Zeiten Homers, stets die unveränderliche, ewige, allgemein menschliche Natur geschildert habe. Erhaben über die religiösen, politischen, intellectuellen Vorurtheile seiner Zeit, stelle er die Menschheit von einem allgemeinen Standpunkte dar, und gebe von ihr nur diejenigen Züge wieder, die, trotz aller Mannichfaltigkeit, in allen Ländern und Zeiten dieselben blieben. Er schildere sie, wie sie sei, unbeirrt durch irgend eine vorgefasste Meinung, durch irgend ein besonderes Dogma, oder eine besondere Lehre. Das menschliche Herz sei der Gegenstand all seiner Studien gewesen, und so seien denn auch seine Werke in einem noch tieferen Sinne allgemein menschlich wahr, als selbst die von Göthe.

Schliesslich erlauben wir uns noch, auf das Urtheil zweier englischen Kritiker hinzuweisen, deren Bedeutung man auch in Deutschland wohl schwerlich anfechten wird, Lewes und Hallam. — Die Biographie Göthe's von dem Ersteren ist ja auch bei uns weit verbreitet und Julian Schmidt erkennt ihr vor allen anderen den Preis zu. Hallam's Literaturgeschichte Europas im 15., 16. und 17. Jahrhundert ist bei uns wohl weniger bekannt. Ein Landsmann des Verfassers, Spalding, nennt dieselbe das bedeutendste Werk der Art, welches die englische Literatur des 19. Jahrhunderts aufzuweisen hat; er rechnet es unter die klassischen Werke der Nation.

Wie beurtheilen nun diese Männer Shakspeare's Verhältniss zu Molière? Wie beurtheilen sie überhaupt das klassische Drama der Franzosen?

Unsere Kritiker können nicht Worte genug finden, um den langweiligen Alexandriner zu brandmarken. Hallam nennt es einen Vorzug mancher Charakterkomödien Molière's, dass sie in Versen, d. h. Alexandrinern, geschrieben seien. Gervinus stellt den Molière mit Kotzebue in Eine Linie; Hallam erkennt ihm vor allen komischen Dichtern fremder Nationen den Preis zu; die bei uns so vielgerühmten Spanier, meint er, verdienten nicht einmal, neben ihm genannt zu werden; und wenn er auch, als Engländer, geltend machen müsse, Shakspeare sei das grössere Genie gewesen, so könne er doch nicht leugnen, dass Molière bessere Komödien gedichtet. In demselben Geiste beurtheilt er die französische Tragödie. Er hält

es für eine engherzige Kritik, wenn man aus Vergötterung Shakspeare's einen so grossen Dichter wie Racine verachte. Mit Shakspeare könne sich kein anderer Tragiker messen; nach ihm sei aber Racine der grösste tragische Dichter der Neueren. Er nimmt ihn gegen fast alle Vorwürfe der deutschen Kritik in Schutz. Lewes macht's nicht besser. Trotz seiner Bewunderung des Göthe'schen Genies im Allgemeinen, giebt er dem Racine als Tragiker den Vorzug. Er wundert sich, dass Schlegel Göthe's Iphigenie einen Nachgesang der Griechen habe nennen können, und dass die Deutschen, ein Volk von Gelehrten, das Urtheil dieses Mannes, der sich in Phrasen gefallen habe, nachbeteten. Der von Schlegel so ungerecht behandelte Racine habe wirklich im griechischen Geiste gedichtet; Göthe habe nur die Aeusserlichkeiten nachgeahmt. Ebenso wenig lässt er gelten, dass der Götz von Berlichingen im Geiste Shakspeare's geschrieben; es sei kein Drama, sondern nur eine dramatisirte Chronik. In dem Capitel über Göthe's Thätigkeit als Theaterdirector in Weimar sagt er mit dürren Worten, Göthe's und Schiller's Streben nach dem Idealen habe sie zuletzt nothwendig zur Belebung des von Lessing so sehr getadelten klassischen französischen Dramas zurückführen müssen, und in dieser Gattung hätten die Franzosen das Grösste geleistet. Als die ersten Dramatiker aller Zeiten nennt auch er, mit Uebergehung Schiller's und Göthe's, Shakspeare und Molière. Den Tartuffe, die Frauenschule und den eingebildeten Kranken stellt er mit dem Othello, dem Hamlet und Macbeth in eine Linie; nur Shakspeare und Molière sei es vergönnt worden, die grösste Tiefe mit der grössten Volksthümlichkeit zu vereinigen.* Man sieht also, der Engländer weiss es uns

* Göthe's Leben und Schriften von G. H. Lewes; übersetzt von Dr. Julius Frese. 2. Bd. 1858. p. 308: „Die grosse Frage bei einer Bühne ist, wie sich die Ansprüche des grossen Publikums, das unterhalten sein will, mit den Forderungen der Kunst, welche über die blosse Unterhaltung hinausgehen, vereinigen lassen. Es giebt viele Schriftsteller, die es gut verstehen, zu unterhalten, aber ein höheres Ziel nie erreichen; und andere wieder haben hohe Ziele, können aber nicht unterhalten. Unter den Schauspieldichtern kommen jene ihrer Aufgabe näher, als diese, aber der wahre Dramatiker ist der, der Beides zu vereinigen weiss. Shakspeare und Molière, um die grössten zu nehmen, sind so unterhaltend wie tiefsinnig, und ihre Werke leben heute noch, weil sie

wenig Dank, dass wir, seinem Shakspeare zu Liebe, die französischen Dramatiker herabsetzen. Die bei uns übliche Verachtung der französischen Tragödie weist er als seiner unwürdig zurück. Er scheut sich nicht einmal, den Franzosen vor uns den Vorzug zu geben. Dass unsere geistreichen Kritiker ihren eigenen Geist in Shakspeare hineinlegen, will dem praktischen Geiste des Engländers auch nicht behagen. Wie Washington Irving meinte, es gebe keinen Fehler in Shakspeare, von dem die deutsche Kritik nicht bewiesen hätte, dass es eine Schönheit wäre, so beklagt sich Lewes darüber, dass diese Kritik vermeintliche Schönheiten in ihn hineinlege, die im Grunde nur als Fehler angesehen werden könnten, und von denen im Shakspeare glücklicherweise keine Spur zu entdecken sei.

Dies wird hoffentlich hinreichen, um zu zeigen, wie sehr sich die Engländer in ihrer Beurtheilung der französischen Tragödie und Molière's von unseren Kritikern unterscheiden. Lewes, W. Scott und Reade denken so wenig daran, Shakspeare als Komiker über Molière zu stellen, dass sie sich nicht scheuen, dem letzteren dieselbe Bedeutung für die Komödie zuzusprechen, wie dem ersteren für die Tragödie, im Munde von Engländern ein Lob, das alle weiteren Erläuterungen unsererseits überflüssig macht.

auch heute noch unterhalten. Othello, Hamlet, Macbeth, Tartuffe, die Schule der Frauen und der Kranke aus Einbildung sind für den Tölpel in seiner Weise ein Genuss, wie für den gebildetsten Kritiker. Göthe und Schiller dagegen verfielen in den Irrthum, das Drama würde als blosses literarisches Erzeugniss mehr Wirkung haben, als wenn es das nationale Leben im heitern Spiegelbilde wiedergäbe."

Erstes Buch.

Das Komische und die komische Charakteristik bei Shakspeare und Molière.

Woher rührt nun wohl das hiermit so sehr contrastirende Urtheil unserer Aesthetiker? Wir glauben daher, dass letztere von vorn herein alle sogenannten Komödien Shakspeare's als Werke der Komik angesehen, von ihnen den Begriff der echten Komödie abstrahirt und den dadurch gewonnenen Massstab auch an Molière angelegt haben. Die Engländer scheinen uns den entgegengesetzten Weg eingeschlagen zu haben, und so erklärt sich denn auch das entgegengesetzte Resultat. Von besonderer Wichtigkeit ist hierbei die grosse Bedeutung, die unsere, von den phantastischen Anschauungen der romantischen Schule ausgehenden Kritiker der Phantasie-Komödie zugeschrieben haben.

Um uns eine klare Vorstellung von dem komischen Genie Shakspeare's zu verschaffen, müssen wir uns zuerst die Frage vorlegen, welche von seinen sogenannten Komödien im Grossen und Ganzen als Werke der Komik anzusehen seien; wir sagen „im Grossen und Ganzen", denn einzelne Scenen dürfen dabei nicht den Ausschlag geben; sonst könnte man ja auch mehrere seiner Tragödien zu den Komödien rechnen.

Die höhere ästhetische Kritik hat manchmal vornehm darüber gelächelt, dass das gewöhnliche Theaterpublikum, wenn vom Unterschied zwischen Komödie und Tragödie die Rede ist, sich mit dem Satze begnügt: In der Komödie kriegen sie sich, in der Tragödie kriegen sie sich nicht. Sie scheint sich mir selbst eines ähnlichen Fehlers schuldig zu machen, wenn sie, blos von dem äusserlichen Namen Komödie ausgehend, jeden, der sogenannte Komödien verfasst, deshalb auch unter die

komischen Dichter rechnet, und demjenigen, der sich in dem Fache hervorgethan, grosses komisches Genie zuspricht. Es ist diesem Namen gegangen, wie manchem andern in der Literaturgeschichte, z. B. dem der Satire. Ihrem Ursprung nach war diese blos ein Gemisch. Allmälig verengerte sich ihr Begriff. Bei Horaz finden wir ihn noch umfassend, kleine Lebensbilder oder Erzählungen in dramatischer und undramatischer Form, heiteren Inhalts, oft ohne allen hämischen Anstrich. Anders ist es mit seinen Nachfolgern Persius und Juvenal, die mit dem strafenden Ton eines stoischen Philosophen oder eines rhetorisirenden Declamators, gegen die Laster der Zeit eifern, über die sie theils reflectiren, theils dieselben in üppigen Bildern abspiegeln, ohne, wie Horaz, durch die heitere, zuweilen komische Form das Hässliche des Inhalts zu verdecken. Im Gegentheil gefallen sie sich darin, es recht hervortreten zu lassen. Man nennt die Werke dieser Gattung bei allen drei Dichtern Satiren; sind sie aber alle drei satirisch, wie wir jetzt das Wort verstehen? Horaz wenigstens nicht. Der äussere Rahmen ist bei ihnen derselbe; der Geist, die Weltanschauung des ersten steht zu der der beiden anderen im vollständigen Gegensatz. Horaz zeigt sich in seinen Satiren oft mehr als komischen, denn als satirischen Dichter.

Aehnlich verhält es sich nun auch mit den Ausdrücken komisch und Komödie. Komisch nennen wir eine bestimmte Weltanschauung, wie sie sich z. B. in den Werken Molière's offenbart; Komödie ein Schauspiel von vorwiegend heiterer, lustiger Stimmung. Heiter, lustig und komisch sind aber nicht gleichbedeutend. Jede heitere Stimmung braucht nicht gerade eine komische Stimmung zu sein. Eine Komödie als solche ist daher noch kein komisches Schauspiel, und der Verfasser einer Komödie noch kein komischer Dichter.

Die Komödie und die komische Weltanschauung sind durchaus nicht an einander gebunden. Ebenso gut wie diese in einem Epos: „Reinecke Fuchs", in einem Roman: „Don Quixote", oder in irgend einer andern Dichtungsform auftreten kann, frei von der Form des Schauspiels: ebenso gut kann die Komödie die ihr ursprünglich eigenthümliche, komische Weltanschauung verlieren, eine satirische, ironische und manche andere in sich aufnehmen.

Wir müssen daher bei der Beurtheilung eines Lustspieldichters die Lebensanschauung desselben von der blos äusserlichen Form, in welcher sie sich offenbart, unterscheiden. Zur Bezeichnung der Form gebrauchen wir am besten das Wort Schauspiel, das ja die Gattung bezeichnet. Jeden Dichter, der sich in dem hervorgethan, was allen Schauspielen gemeinsam ist, der die dramatische Form überhaupt mit Meisterschaft zu handhaben weiss, werden wir einen ausgezeichneten Schauspieldichter nennen; darum aber noch kein komisches Genie. Erst durch die besondere Weltanschauung, die sich in diesen Schauspielen offenbart, zeigt er sich als Satiriker, Tragiker oder Komiker.

Wir dürfen uns also durch den Titel Komödie oder Tragödie, der gewöhnlich nur von dem mehr lustigen oder traurigen Inhalte hergenommen ist, daher ja auch beides durch Lust- und Trauerspiel übersetzt wird, nicht verleiten lassen, jeden grossen Lustspieldichter ein komisches und jeden grossen Trauerspieldichter ein tragisches Genie zu nennen.

Das ist es nun gerade, was wir zu Anfang tadelnd bemerkten, dass man, den wesentlichen Unterschied, der in der Weltanschauung des Dichters liegt, vernachlässigend, alle Lustspieldichter, weil es in ihren Werken lustig hergeht, auf einen Haufen zusammengeworfen, und dass man so alle Komödien Shakspeare's ohne weiteres als Producte eines komischen Genies angesehen hat. Das Lustige ist als solches nicht komisch; alles Komische aber auch nicht lustig; es kann bisweilen sogar mit Traurigkeit vermischt sein.

Suchen wir uns an einem Menschen den Unterschied zwischen dem Lustigen, Heiteren und dem eigentlich Komischen zu vergegenwärtigen.

Denken wir uns eine sogenannte lustige Person, wie manche der Shakspeare'schen Narren, die durch ihre Witze unser Lachen erregen. Diese lustige Person ist nicht auch zugleich eine komische Person. Im Gegentheil. Lachen wir nicht über *sie selbst*, sondern gilt unser Lachen einem andern Gegenstande, den sie uns in einem komischen Lichte erscheinen lässt: so werden wir diesen Gegenstand, nicht aber die Person, komisch nennen. Wir freuen uns über ihre Gewandtheit, können sie sogar darum beneiden. Ueber den Gegenstand, der uns komisch erscheint, fühlen wir uns erhaben.

Die Komik hat daher eine Schwäche der menschlichen Natur zum Gegenstande. Aber welche Schwäche? Nicht jede menschliche Schwäche ist als solche komisch.

Ein körperlich schwacher, kranker Mensch ist an sich weder tragisch, noch komisch, sondern nur mitleiderregend. Zeigt sich die Schwäche gar auf dem Gebiete des Fühlens oder des Wollens, als Mangel an aller moralischen Kraft, als Charakterlosigkeit oder als verirrte Kraft, so wird sie uns erst recht Mitleid, oder gar Widerwillen einflössen.

Ebenso wenig kann man Schwäche des Denkens komisch nennen. Offenbart sich dieselbe nur durch schwache Gedanken im Allgemeinen, nicht gerade in einer bestimmten Form, so wird sich unser richtiges Denken dagegen sträuben, braucht es aber darum noch nicht komisch zu finden. Wir haben also die Schwäche, durch die uns das menschliche Denken, Empfinden und Wollen in komischem Lichte entgegentritt, nicht in diesem Denken, Empfinden und Wollen an sich zu suchen, sondern in der Form, wie es sich offenbart.

Ein in jeder Beziehung hochbegabter Mensch, an dem wir keinen einzigen jener Fehler zu entdecken vermöchten, kann uns komisch erscheinen, z. B. Molière's Misanthrope; während andere, ganz unbedeutende Persönlichkeiten, wie die Hofleute, die jenem Misanthrope gegenüberstehen, diese Klippe zu vermeiden wissen. Mancher gelehrte Professor an deutschen Universitäten erscheint seinen Zuhörern, denen er geistig weit überlegen ist, als eine komische Figur; letztere sind es für ihn gewiss nicht. So lange wir jenen Misanthrope im Verhältniss zu den höheren Ideen der Menschheit, den Professor im Verhältniss zu seiner Wissenschaft, betrachten, werden wir beiden unsere Bewunderung nicht versagen. Komisch erscheinen sie uns erst dann, wenn sie dem wirklichen Leben, der Sitte, den Convenienzen gegenübertreten, deren Satzungen sie nicht beobachten; also wenn wir den Massstab des praktischen, durch das Leben geschulten Verstandes an sie anlegen. Eine komische Figur *kann* an geistiger und moralischer Schwäche leiden; aber diese Schwäche an sich ist es nicht, was sie komisch macht. Komisch wird sie erst durch die *Form*, in der sie ihr Denken, Empfinden, Wollen äusserlich offenbart; dadurch, dass sie nicht im Stande ist, ihrem Denken, Empfinden oder Wollen auf eine der sie umgebenden realen Welt,

der Wirklichkeit, dem praktischen Verstande angemessene Weise Ausdruck zu geben.

In der dramatischen Poesie stehen nun den komischen Charakteren zur Offenbarung und Verwirklichung dessen, was in ihnen lebt, zwei Mittel zu Gebote: Worte und Handlungen. Ihre Schwäche muss sich also darin zeigen, dass sie von diesen Mitteln nicht den passenden Gebrauch zu machen wissen, um ihr Streben in den sie umgebenden Verhältnissen zu verwirklichen; dass sie Worte anwenden und Handlungen verrichten, deren Bedeutung oder Erfolg mit dem, was sie eigentlich bezwecken, in Widerspruch tritt. Durch diesen Widerspruch zwischen dem Zwecke und den Mitteln, zwischen ihrem Streben und dem Resultat, zwischen dem beabsichtigten und dem wirklichen Erfolge, werden sie komisch.

Die Worte eines Menschen können uns also komisch erscheinen, wenn wir erkennen, dass sie mit den Gedanken oder Empfindungen in Widerspruch stehen, die sie ausdrücken sollen. Darauf beruht nun der Unterschied zwischen komischen und witzigen Reden. In letzteren stehen die Worte mit dem vom Redner beabsichtigten Eindruck im Einklange, während sie in jenen demselben widersprechen.

Noch anders ist es mit der Ironie, wo derselbe Widerspruch zwischen dem Ausdrucke und dem, was ausgedrückt werden soll, stattfindet wie im Komischen; man lobt einen Gegenstand, den man zu tadeln beabsichtigt, aber nur, um durch diesen Widerspruch die Schwächen des Gegenstandes recht fühlbar zu machen. Worte des Witzes und der Ironie machen daher den vom Redenden beabsichtigten, Worte der Komik einen diesem entgegengesetzten Eindruck. Dort lachen wir mit dem Redenden über den verspotteten Gegenstand; hier gilt unser Lachen dem Redenden selbst, dem Widerspruch zwischen dem von ihm erwarteten und dem wirklich erfolgenden Eindrucke.

So kann z. B. schon die falsche Aussprache eines Vocals oder eines Consonanten einen solchen Widerspruch und infolge dessen eine komische Wirkung hervorrufen.

Einige Bemerkungen Göthe's in den Gesprächen mit Eckermann mögen dies bestätigen.

„Ich habe in meiner langen Praxis,“ sagte Göthe, „Anfänger aus allen Gegenden Deutschlands kennen gelernt. Die

Aussprache der Norddeutschen liess im Ganzen wenig zu wünschen übrig. Sie ist rein und kann in mancher Hinsicht als musterhaft gelten. Dagegen habe ich mit geborenen Schwaben, Oesterreichern und Sachsen oft meine Noth gehabt. Auch Eingeborene unserer lieben Stadt Weimar haben mir viel zu schaffen gemacht. Bei diesen entstehen die lächerlichsten Missgriffe daraus, dass sie in den hiesigen Schulen nicht angehalten werden, das B vom P und das D vom T durch eine markirte Aussprache stark zu unterscheiden. Man sollte glauben, dass sie B, P, D und T überhaupt für vier verschiedene Buchstaben halten, denn sie sprechen nur immer von einem weichen und einem harten B und von einem weichen und einem harten D und scheinen dadurch stillschweigend anzudeuten, dass P und T gar nicht existiren. Aus einem solchen Munde klingt dann Pein wie Bein, Pass wie Bass und Teckel wie Deckel.“

„Ein hiesiger Schauspieler,“ versetzte ich,* „der das T und D gleichfalls nicht gehörig unterschied, machte in diesen Tagen einen Fehler ähnlicher Art, der sehr auffallend erschien. Er spielte einen Liebhaber, der sich eine kleine Untreue hatte zu Schulden kommen lassen, worüber ihm das erzürnte junge Frauenzimmer allerlei heftige Vorwürfe macht. Ungeduldig hatte er zuletzt auszurufen: „„o ende!““ Er konnte aber das T vom D nicht unterscheiden und rief: „„o ente!““ (O, Ente!), welches denn ein allgemeines Lachen erregte.“

„Der Fall ist sehr artig,“ erwiderte Göthe, „und verdiente wohl in unsern Theater-Catechismus mit aufgenommen zu werden.“

„Eine hiesige junge Sängerin,“ fuhr ich fort, „die das T und D gleichfalls nicht unterscheiden konnte, hatte neulich zu sagen: „„Ich will Dich den Eingeweihten übergeben.““ Da sie aber das T wie D sprach, so klang es, als sagte sie: „„Ich will Dich den Eingeweiden übergeben.““ So hatte neulich,“ fuhr ich fort, „ein hiesiger Schauspieler, der eine Bedientenrolle spielte, einem Fremden zu sagen: „„Mein Herr ist nicht zu Haus, er sitzt im Rathe.““ Da er aber das T vom D nicht unterschied, so klang es, als sagte er: „„Mein Herr ist nicht zu Hause, er sitzt im Rade.““

* Eckermann redet.

„Auch diese Fälle,“ sagte Göthe, „sind nicht schlecht und wir wollen sie uns merken. So wenn Einer das P und B nicht unterscheidet und ausrufen soll: „„Packe ihn an!““ aber statt dessen ruft: „„Backe ihn an!““ so ist es abermals lächerlich.“

„Gleicherweise,“ fuhr Göthe fort, „wird hier das Ü häufig wie I ausgesprochen, wodurch nicht weniger die schändlichsten Missverständnisse veranlasst werden. So habe ich nicht selten statt Küstenbewohner — Kistenbewohner, statt Thürstück — Thierstück, statt gründlich — grindlich, statt Trübe — Triebe, und statt Ihr müsst — Ihr misst vernehmen müssen, nicht ohne Anwandlung von einigem Lachen.“

„Dieser Art,“ versetzte ich, „ist mir neulich im Theater ein sehr spasshafter Fall vorgekommen, wo eine Dame in einer misslichen Lage einem Manne folgen soll, den sie vorher nie gesehen. Sie hatte zu sagen; „„Ich kenne Dich zwar nicht, aber ich setze mein ganzes Vertrauen in den Edelmuth Deiner Züge.““ Da sie aber das Ü wie ein I sprach, so sagte sie: „„Ich kenne Dich zwar nicht, aber ich setze mein ganzes Vertrauen in den Edelmuth Deiner Ziege.““ Es entstand ein grosses Gelächter.“

„Dieser Fall ist abermals gar nicht schlecht,“ erwiderte Göthe, „und wir wollen ihn uns gleichfalls merken.“

„So auch,“ fuhr er fort, „wird hier das G — K und statt K — G gesprochen, wahrscheinlich aus der Ungewissheit, ob ein Buchstabe weich oder hart sei, eine Folge der hier so beliebten Lehre. Sie werden im hiesigen Theater wahrscheinlich sehr oft Kartenhaus für Gartenhaus, Kasse für Gasse, klauben für glauben, bekränzen für begrenzen und Kunst für Gunst bereits gehört haben, oder noch künftig hören.“

„Etwas Aehnliches,“ erwiderte ich, „ist mir allerdings vorgekommen. Ein hiesiger Schauspieler hatte zu sagen: „„Dein Gram geht mir zu Herzen.““ Er sprach aber das G wie K und sagte sehr deutlich: „„Dein Kram geht mir zu Herzen.““

„Dergleichen Verwechselungen von G und K,“ versetzte Göthe, „hören wir übrigens nicht blos von Schauspielern, sondern auch wohl von sehr gelehrten Theologen. Mir passirte einst persönlich ein Fall der Art, den ich Ihnen doch erzählen will. — Als ich nämlich vor einigen Jahren mich einige Zeit in Jena aufhielt und im Gasthof „Zur Tanne“

logirte, liess sich eines Morgens ein Studiosus der Theologie bei mir melden. Nachdem er sich eine Weile mit mir ganz hübsch unterhalten, rückte er beim Abschiede gegen mich mit einem Anliegen ganz eigener Art hervor. Er bat mich nämlich, ihm doch am nächsten Sonntage zu erlauben, statt meiner predigen zu dürfen. Ich merkte sogleich, woher der Wind wehte, und dass der hoffnungsvolle Jüngling einer von denen sei, die das G und K verwechseln. Ich erwiderte ihm also mit aller Freundlichkeit, dass ich ihm in dieser Angelegenheit zwar persönlich nicht helfen könne, dass er aber sicher seinen Zweck erreichen würde, wenn er die Güte haben wolle, sich an den Herrn Archidiaconus Köthe zu wenden."

Es kann uns ein Gedanke auch durch einen Sprachfehler komisch erscheinen, wenn der Ausdruck desselben mit unserer Kenntniss der Sprachformen in Widerspruch steht. Ein gewöhnlicher Berliner wird nie über die in Berlin übliche Verwechselung von mir und mich lachen, weil er den Widerspruch selber nicht merkt. Aber auch wir werden noch nicht über den blos grammatikalischen Fehler lachen, wenn uns nicht gerade durch diesen Fehler der wirkliche Eindruck des Satzes mit dem vom Redenden beabsichtigten Eindruck in Widerspruch zu treten scheint. Als Beispiel erwähnen wir nur die bekannten Verse:*

> Was ist mich das mit Dich, mein Kind?
> Du scheinst mich nicht recht wohl zu sind?
> Du isst mich nicht, Du trinkst mich nicht,
> Du tunkst mich in den Kaffee nicht?
> Du bist mich doch nicht krank?

Unter den oben angegebenen Bedingungen kann jeder Sprachfehler, beruhe er nun auf dem fehlerhaften Gebrauche eines Wortes, auf einem Verstoss gegen die Formlehre oder gegen die Syntax, komisch wirken.

Auch sprachlich ganz richtig ausgedrückte Gedanken können komisch werden, wenn sie logische Widersprüche enthalten; wenn z. B. Jemand, um die Richtigkeit seiner Ansichten

* Dies Beispiel und das folgende sind aus den herrlichen „Aesthetischen Forschungen" von Zeising entlehnt.

zu beweisen, mehrere Gedanken mit einander verbindet, die sich schnurstracks widersprechen; so dass wir auf der Stelle erkennen, er beweise gerade das Gegentheil von dem, was er eigentlich will. So erscheint uns der Graf als komisch, der seinen Gärtner beauftragt, ein Loch in dem Garten zu graben, um die überflüssige Erde hineinzuthun, und als der Gärtner fragt, wohin er die ausgegrabene Erde bringen soll, ungeduldig antwortet: „Dummkopf, da gräbst Du das Loch so viel grösser!" Dasjenige, was in seinen Augen die Dummheit des Gärtners beweist, erscheint uns als der eclatanteste Beweis seiner eigenen Dummheit.

Ebenso verhält es sich mit den Gefühlen und Empfindungen. Die Furcht, beraubt oder ermordet zu werden, ist an sich gewiss nicht komisch; besonders, wenn Grund zu dieser Furcht vorhanden ist. Wenn aber Falstaff sich fürchtet, von ganz harmlosen Kaufleuten ausgeplündert zu werden, so betrachten wir die Sache schon in einem andern Lichte; und wissen wir gar, dass dieser selbe Falstaff einen Augenblick vorher sich als einen Löwen an Tapferkeit hinzustellen suchte, dass er gerade diese Kaufleute, von denen er geplündert zu werden fürchtet, selber zu plündern beabsichtigte: so kann uns nicht einmal der Gedanke an die Schlechtigkeit seines Charakters vom Lachen zurückhalten. Sein Streben, für einen tapfern Ritter zu gelten, seine Raubgier und der Erfolg seiner Bemühungen stehen in einem Widerspruche, der eine überaus komische Wirkung hervorbringt.

Zum Ausdrucke seiner Gedanken und Gefühle an sich bedarf der Mensch nur des Mittels der Sprache. Beim Wollen werden wir nothwendig auf das Gebiet der eigentlichen Handlung übergehen müssen. Hier scheinen unserem praktischen Verstande die Handlungen der komischen Person, mit den sie umgebenden realen Verhältnissen, und, infolge dessen, mit ihren eigenen Bestrebungen in Widerspruch zu stehen. Unserem, die wirklichen Verhältnisse besser erkennenden Verstande, offenbart sich die Schwäche der komischen Person als Widerspruch zwischen den von ihr angewandten Mitteln und dem Zweck, z. B. so dass die Grösse der ersten zu der Bedeutungslosigkeit des letzteren in keinem Verhältnisse steht. Die komische Person mag in dem Falle ihren Zweck erreichen, und erscheint doch komisch, weil sie sich die grösste Mühe

giebt, um etwas ganz Unbedeutendes zu leisten: *Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus.* Ungleich komischer wird sie natürlich, wenn ihre Handlungen, statt zu dem ersehnten Ziele zu führen, ohne allen Erfolg bleiben, oder gar das entgegengesetzte Resultat haben. Dies kann dadurch geschehen, dass Jemand zwei verschiedene Tendenzen zu verwirklichen sucht, die sich gegenseitig aufheben; so z. B., wenn Molière's Geizhals zu sparen und zugleich seine Stellung als vornehmer Mann aufrecht zu halten sucht; oder auch durch den Widerspruch zwischen Zweck und Mittel, zwischen Wollen und Vollbringen. Auch hier brauchen wir nur auf den Geizhals hinzuweisen, oder auf die oben angeführte Lage des Falstaff, der bei seiner Feigheit den Eisenfresser zu spielen versucht.

Ein Mensch wird also nicht durch seine körperlichen, geistigen oder moralischen Schwächen als solche komisch, sondern dadurch, dass er nicht im Stande ist, seine Gedanken, Empfindungen und Bestrebungen in Worten und Handlungen, auf eine, den ihn umgebenden Verhältnissen entsprechende Weise zu verwirklichen oder zu offenbaren.

Es kann aber auch ein nicht gerade komisch angelegter Charakter, der also nicht an jener Schwäche leidet, ohne seine Schuld in eine komische Lage hineingerathen.

In dem Falle ist er nicht an sich eine komische Figur, sondern geräth nur nebenbei in eine komische Situation hinein; z. B.: Es fand sich einstmals ein Geistlicher zur Taufe eines Kindes in derselben Wohnung ein, wo er in vorangegangenen Jahren schon öfters Kinder derselben Eltern getauft hatte. Er fand auch diesmal wieder eine kleine Festgesellschaft beisammen, deren Mitglieder ihm wohlbekannt und, wie er wusste, mit den Eltern des zu taufenden Kindes befreundet waren. Nach freundlicher Begrüssung der einzelnen Personen fragte er endlich, um zum Taufacte selbst überzugehen, nach den Eltern des Kindes, die noch immer nicht zum Vorschein kamen. — Aber wie gross war sein Staunen und seine Verlegenheit, als er vernahm, dass jene kürzlich in ein anderes Haus gezogen seien und er sonach in eine ganz andere Gesellschaft gerathen war. Dass er hieran unschuldig, indem ihm der Wohnungswechsel unbekannt geblieben, änderte das Komische seiner Lage nicht. Sein Versehen entstand also nicht aus einer Schwäche, sondern aus einem leicht erklärlichen Irrthum.

Dies ist das Komische des Zufalls.

Auch durch die entgegengesetzten Bestrebungen Anderer kann ein sonst sehr gewandter Mensch in eine komische Lage versetzt werden; er verfehlt seinen Zweck, nicht weil die angewandten Mittel überhaupt nicht zum Ziele führen könnten, sondern, weil andere, nicht weniger gewandte Menschen seine Plane durchkreuzen. — Das ist das Komische der Intrigue.

Sollen wir nun ein Drama als ein komisches Schauspiel und den Verfasser desselben als komischen Dichter auffassen, so müssen die Hauptpersonen, auf eine der drei angegebenen Weisen, wegen ihrer Reden und Handlungen, unserem praktischen Verstande komisch erscheinen. Gehen diese Reden und Handlungen aus ihrem eigenen Charakter hervor, so entsteht ein komisches Charakter-Drama. Ist das nicht der Fall, so haben wir eine Phantasie- oder eine Intriguen-Komödie vor uns, und zwar eine Phantasie-Komödie, wenn der Zufall, d. h. die Phantasie des Dichters, seine Helden in komische Lagen versetzt ohne ihr eigenes Zuthun; eine Intriguen-Komödie hingegen, wenn die Personen des Stückes selbst mit ihrem Verstande diese Arbeit, eine der anderen gegenüber, übernehmen.

Dass ein komisches Charakter-Drama für den Dichter ungleich schwieriger ist, als eine Intriguen- oder Phantasie-Komödie, brauchen wir wohl nur kurz anzudeuten, obgleich unsere Aesthetiker gerade das Gegentheil anzunehmen scheinen, wenn sie die zwei letzteren Gattungen über die erstere stellen.

In jeder der drei Gattungen muss der Zweck der Komik erreicht werden; sonst entstände überhaupt kein komisches Schauspiel. In der Intriguen- und Phantasie-Komödie ist der Dichter aber durch gar Nichts in den Mitteln beschränkt, die ihn zu diesem Ziele verhelfen sollen; er braucht nur seiner eigenen Phantasie zu folgen; jede beliebige komische Situation, jedes beliebige komische Wort kann ihm gut sein, wenn es nur komisch wirkt. In der Charakter-Komödie hingegen muss jedes Wort, komisch oder nicht, jede Handlung aus dem Charakter der Personen abgeleitet werden. Es gehört also dazu nicht blos eine tiefere Kenntniss der menschlichen Natur, sondern auch eine grössere komische Kraft; besonders, wenn zu dieser Beschränkung durch den Charakter der komischen Person noch der Umstand hinzutritt, dass dieselbe im Grunde eine widerwärtige Person ist, z. B. ein Geizhals, ein Heuchler u. s. w.

Da soll der Dichter uns die Schlechtigkeit seines Helden, bis auf die kleinsten Fasern, blosslegen, sich in der Wahl seiner Mittel beschränken, und nichtsdestoweniger überall, wo er die Verderbtheit desselben schildert, dies nur auf eine komische Weise thun, damit wir über dem komischen Eindruck den moralischen Widerwillen vergessen; damit wir aus vollem Herzen über einen Gegenstand lachen, von dem wir uns ohne die komische Form, in der er sich uns zeigt, mit Widerwillen abwenden würden. Die Aufgabe ist also schwieriger und die Mittel sind beschränkter.

Was hat nun Shakspeare im komischen Schauspiel überhaupt, und was hat er in jeder der drei genannten Gattungen insbesondere geleistet?

Gervinus zählt elf seiner Dramen unter die Komödie; nämlich Die zwei Edelleute von Verona, Die Komödie der Irrungen, Der Liebe Müh' umsonst, Ende gut — Alles gut, den Sommernachtstraum, Die gezähmte böse Sieben, Viel Lärmen um Nichts, Die lustigen Weiber von Windsor, Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Das Wintermärchen.

Einige von diesen sind im Ganzen so wenig komisch, dass wohl ein jeder, der sie irgend einmal gelesen, es uns nicht verargen wird, wenn wir sie als solche Stücke, die von Shakspeare's komischem Genie ein Zeugniss ablegen sollen, von vorn herein übergehen. Dies sind: Das Wintermärchen, Viel Lärmen um Nichts, Ende gut — Alles gut, Die zwei Edelleute von Verona. Man hat freilich Recht gehabt, keines von diesen Stücken zu den Tragödien zu rechnen, weil allen die tragische Tiefe abgeht. Einzelne komische Scenen, die darin vorkommen, berechtigen uns aber ebenso wenig, sie für komische Schauspiele auszugeben; solche Scenen findet man ja auch in Shakspeare's Tragödien. Es sind Schauspiele, in denen weder die Reden noch die Handlungen der Hauptpersonen komisch auf uns wirken. Es bleiben von den elf also nur noch sieben übrig. Unter diesen ist keine einzige Intriguen-Komödie, in der blos einander widerstreitende Interessen der Hauptpersonen die Handlung hervorrufen. Es sind höchstens drei darunter, deren Handlung man allenfalls auf die Charaktere der Hauptpersonen zurückführen könnte: Der Liebe Müh' umsonst, Die gezähmte böse Sieben, Die lustigen Weiber von Windsor. Das ist, neben einzelnen in anderen Stücken

zerstreuten Scenen, Alles, was wir bei Shakspeare an komischer Charakteristik aufzufinden vermögen.

Ist dies nun so bedeutend, dass man ihn in dieser Hinsicht über Molière stellen könnte?

Um darüber zu urtheilen, müssen wir zuerst näher betrachten, was in der komischen Charakteristik überhaupt geleistet werden kann.

Wie wir gesehen, müssen im komischen Charakter-Drama Reden und Handlungen der Personen aus ihren Charakteren hervorgehen. Ihre Unfähigkeit, den Gedanken, Empfindungen und Tendenzen, die sie beleben, einen mit der Wirklichkeit in Einklang stehenden Ausdruck zu geben, muss also eine Eigenschaft ihres Charakters sein. Diese eine Eigenschaft reicht aber nicht aus, um einen Charakter zu bilden. Es kann zu dieser nun noch jede mögliche andere hinzutreten, gute und schlechte. Als schlechte lassen sich nur zweierlei denken: Schwäche und verirrte Kraft. Beide können sich wieder entfalten auf dem Gebiete des Denkens, des Empfindens und des Wollens.

Die Schwäche erscheint auf dem Gebiete des Denkens als Dummheit, auf dem des Empfindens als Furchtsamkeit, Sentimentalität, Einbildung, Eitelkeit u. s. w., auf dem des sittlichen Wollens, positiv, als Sinnlichkeit, negativ als Charakterschwäche. Der komische Charakter könnte nun alle diese Schwächen mit einander verbinden, oder Schwäche auf einem oder auf zweien dieser Gebiete, mit Kraft auf dem einen oder den zwei anderen vereinigen. Die Stärke auf dem einen Gebiete dient oft nur dazu, um das Lächerliche der Schwäche auf dem andern zu vermehren: so, bei Falstaff, die Kraft im Denken, das Komische seiner Feigheit und seiner Charakterschwäche oder Sinnlichkeit. Die Schwäche braucht auch nicht gerade eine totale zu sein, sondern kann auf jedem einzelnen Gebiete wieder als eine partielle auftreten: so bei Falstaff Witz, verbunden mit einem schwachen Gedächtniss.

Die grösste komische Wirkung, insofern dieselbe rein aus dem Charakter hervorgeht, entsteht jedesmal, wo auch im Innern der komischen Person selbst die Widersprüche hervortreten, durch die der komische Eindruck bedingt wird.

In dieser Beziehung ist die falsche Einbildung besonders wichtig, und von Molière und Shakspeare sehr häufig an-

gewandt worden. Man denke an des Ersteren Eingebildeten Kranken, an den Ehemann in den Gelehrten Frauen, der sich einbildet, Herr im Hause zu sein, dabei aber vollständig unter dem Pantoffel steht; an seine Aerzte und Philosophen, welche die Träger der wahren Wissenschaft zu sein glauben; und endlich an seinen ungebildeten Bürger, der als Edelmann aufzutreten sucht. Natürlich bildet sich hier der Dumme ein, besonders geistig befähigt; der Charakterschwache, charakterstark; der körperlich Gesunde, krank; der Hässliche, liebenswürdig und ein Günstling der Damen zu sein, wie Malvolio in Shakspeare's Heiligem Dreikönigsabend.

Die verirrte Kraft kann sich auch wieder auf den drei genannten Gebieten offenbaren. — Die hierher gehörigen Charaktere müsste man, vom Standpunkte der Sittlichkeit, der absoluten Wahrheit, des sittlichen und absoluten Denkens, Empfindens und Wollens, gleichfalls der Schwäche zeihen. In der Tragödie, die den Menschen in seinem Verhältniss zur höheren Wahrheit auffasst, gehen sie daher, wegen ihres Widerspruchs mit dem Absoluten, trotz ihrer kräftig angelegten Natur, zu Grunde: so Macbeth und Richard der Dritte. Da es aber, vom Standpunkte des Absoluten aus, nichts Komisches giebt; da das Komische nicht in dem Widerspruche mit dem Absoluten, sondern mit den Einrichtungen, Verhältnissen und Ansichten der wirklichen, endlichen Welt liegt, und diese Charaktere auf dem Boden der Wirklichkeit sich wohl Geltung zu verschaffen wissen: so kann in der Komik ihre Schwäche höchstens als eine in sittlicher Hinsicht verirrte Kraft bezeichnet werden. Es sind mit einem Worte die vollendeten Egoisten, wie der Geizhals, der Heuchler etc. Ihre Gedanken und Bestrebungen gehen nur auf die Befriedigung ihres eigenen Ichs. Sie kennen keine anderen Gefühle, als egoistische, sinnliche Liebe, Habsucht, Herrschsucht und ähnliche, den Wunsch, zu ihrem Ziele zu gelangen, die Freude über das Gelingen, und den Grimm über das Scheitern ihrer Plane. Da diese Charaktere, wenn nicht besondere, mit ihrer Leidenschaft zusammenhängende Umstände sie zum Reden zwingen, sehr wenig mittheilsam sind, weil sie zu keinem Menschen Vertrauen haben; während die sogenannten schwachen Charaktere, in ihrer Einfalt, Alles ausplaudern: so wird es hier dem Dichter viel schwerer, sie ihr Inneres vor uns herauskehren zu

lassen. Ihr Verstand lehrt sie, dass Vertraulichkeit gegen ihre Umgebung, Dienerschaft oder Familie, im Allgemeinen ihren Interessen nur zum Nachtheil gereichen könne. Der Dichter muss daher, in Uebereinstimmung mit diesen Charakteren, gerade ihre feindliche Stellung gegen die Aussenwelt dazu benutzen, sie zur Offenbarung ihres eigenen Innern zu zwingen: so Molière in seinem Geizhals. Dieser verlangt, dass seine Dienerschaft und Familie seinen Wünschen gemäss leben. Er traut seinen Kindern so wenig, dass er fürchtet, sie möchten ihn berauben, oder gar schon beraubt haben. Und dazu kommt nun der Widerspruch zwischen seinen eigenen Tendenzen. Trotz seinem Geize sucht er die Würde seiner Stellung zu wahren; er liebt die arme Mariane, natürlich auf eine nur egoistische, sinnliche Weise. Beides bringt ihn in Lagen, wo er gezwungen wird, Geld auszugeben; und, indem seine Dienerschaft und seine Kinder dies zu ihrem Vortheil zu benutzen suchen, nöthigen sie ihn, sich auszusprechen. Es versteht sich, dass dieser Kampf widerstreitender Interessen auch Intriguen im Gefolge hat. Dass ein solcher Charakter, der nur sein Ziel im Auge hat, unmöglich daran denken kann, Witze zu machen, wie die meisten Charaktere der Shakspeare'schen Komödie, liegt auf der Hand. Er ist viel ernster, als Shakspeare's Richard der Dritte. Komisch wird er nur dadurch, dass seine eigenen, einander widerstreitenden Tendenzen, oder die seinigen und die seiner Umgebung, sich gegenseitig vernichten.

Dieses eine Beispiel wird wohl schon zur Genüge gezeigt haben, dass die komische Behandlung eines solchen Menschen weit schwieriger ist, als die der schwachen Charaktere. Das Grossartigste in dieser Beziehung ist Molière's Tartuffe.

Geht das Streben der egoistischen Personen auf etwas rein Geistiges, wie in den Gelehrten Frauen die Auszeichnung in den Wissenschaften, so sind dieselben nicht so widerwärtig; der Dichter sieht sich dann aber in seinen Mitteln noch mehr beschränkt, da auf rein geistigem Gebiete der Streit entgegengesetzter Richtungen sich nicht direct als Handlung, durch Intrigue, entwickeln kann.

Ist die verirrte Kraft schliesslich so gross, so frei von allem Widerspruch zwischen den eigenen Bestrebungen, dass ihr selber gar nicht auf komischem Wege beizukommen; dass

sie sogar im Stande ist, Interesse für einen sittlich Verworfenen zu erwecken: so sollte man glauben, einen Gegenstand der Tragödie vor sich zu haben, wie in Macbeth und Richard dem Dritten, oder in Milton's Satan. In diesem Falle können natürlich nur die von jenen sittlich Verworfenen Betrogenen komisch erscheinen: so in Molière's Don Juan. Hier kommt es darauf an, dass der Dichter, vermöge seiner eigenen sittlichen Kraft, so hoch über seinem Gegenstande stehe, dass er unser moralisches Gefühl nicht im Geringsten beleidige.

Die Unfähigkeit des komischen Charakters, seinen Gedanken, Empfindungen und Tendenzen einen, der Wirklichkeit entsprechenden Ausdruck zu geben, kann auch, wie gesagt, an einem, im Grunde edlen Charakter hervortreten. Das bekannteste Beispiel der Art ist der Don Quixote von Cervantes. Vom absoluten Standpunkte aus müssen wir ihm manchmal Recht geben; von dem des praktischen Verstandes müssen wir über ihn lachen. Da ist also das Tragische und Komische mit einander verschmolzen. Man pflegt solche Charaktere humoristisch zu nennen. Dieses Humoristische ist um so komischer, je grösser die Geistesschwäche des Charakters; die des Don Quixote ist vom Wahnsinn wenig verschieden. Der Charakter wird um so tragischer, je weniger wir, mit unserem praktischen Verstande, Schwächen an ihm zu entdecken vermögen. Wenn z. B. ein Mann von den ausgezeichnetsten Geistesanlagen, von edlem Herzen und Charakter, der bei gewonnener grosser Bildung doch natürlich geblieben ist, und wie mit sich, so auch mit anderen, nur gar zu gern wahr und gründlich sein möchte, gerade dadurch mit der socialen Welt, in der man ohne Verstellung und Flachheit nicht umhergehen kann, in Conflict geräth: so kann er demjenigen, der nicht selber in der Flachheit der socialen Welt befangen ist, wohl theilweise komisch erscheinen; aber dann wiegt doch das Tragische über das Komische vor. Das einzige Beispiel dieses Humors ist Molière's Misanthrope.

Dies sind wohl die verschiedenen Arten komischer Charaktere, die überhaupt denkbar sind.

Was hat nun Shakspeare in den drei genannten Stücken, und einzelnen Episoden, in Beziehung auf komische Charakteristik geleistet? Alle wirklich komischen Charaktere Shakspeare's gehören der ersten Classe an, d. h. sie werden da-

durch komisch, dass sie wegen Schwäche im Denken, Empfinden und Wollen, nicht im Stande sind, ihren Gedanken, Empfindungen und Bestrebungen einen, der Wirklichkeit entsprechenden, Ausdruck zu geben. Die Hauptcharaktere seiner Stücke sind nicht einmal komisch, sondern witzig. Sie scheinen, besonders in Der Liebe Müh' umsonst, nur zusammen zu kommen, um sich in witzigen Wendungen und Redensarten zu überbieten. Diese Witze sind heitere Spiele der Phantasie, die wohl auf ihren Geist und ihre gute Laune, aber nicht im Geringsten auf ihren Charakter schliessen lassen. Im Gegentheil; man würde zuweilen ein sehr schlechtes Bild von dem Charakter mancher Shakspeare'schen Damen bekommen, wenn man sie nach ihren Witzen beurtheilen wollte. In dem Lustspiel Der Liebe Müh' umsonst werden die Frauen gar nicht komisch, und die Männer werden es nur am Schlusse, wo sich zeigt, dass kein einziger von ihnen im Stande gewesen, seinem Entschlusse, sich vollständig von der Welt abzusondern, getreu zu bleiben. Selbst jenen Entschluss, auf dem das ganze Stück basirt, kann man sich nicht aus ihrem Charakter, sondern auch nur als einen Witz erklären. Wie sollten ein König und mehrere seiner Hofleute, wenn sie nicht vollständig den Verstand verloren, auf den Einfall gerathen, sich drei Jahre lang nur mit den Wissenschaften zu beschäftigen? die ganze Zeit hindurch keine Frau zu sehen? einen Tag in der Woche Nichts, und sonst täglich nur ein Gericht zu essen? nur drei Stunden täglich zu schlafen? Man merkt auch, gleich im Anfange, dass die Personen sich nur über ihren eigenen Eid lustig machen. Freilich scheinen sie am Schlusse komisch zu werden; aber auch da machen sie mehr selber ihren Entschluss komisch, den sie nur zu diesem Zwecke gefasst zu haben scheinen. Wirklich komisch sind nur die untergeordneten Charaktere, und diese leiden insgesammt an Geistesschwäche; sie zeigen keine andere Eigenschaft, als Dummheit, mit Einbildung gepaart, und das nicht in Handlungen, sondern nur in Worten, in Sprachfehlern und Denkfehlern. — Die gezähmte böse Sieben zeichnet sich ebenso wenig durch Charakteristik aus. Es sind zwei in einander verflochtene Liebesgeschichten, die von Lucentio und Bianca, und die von Petrucchio und Catharina. Die erste rechnet auch Gervinus zur Phantasie-Komödie. Die zweite enthält einige Scenen, in denen Catharina durch

Petrucchio in komische Lagen gebracht wird. Man sieht jedoch von ihrem eigenen Charakter so wenig dabei, und dieses ist so unwahrscheinlich oder so wenig motivirt, dass dasselbe sich nur aus der Phantasie des Dichters herleiten lässt, nicht aus ihrem Charakter; daher auch hier von komischer Charakteristik wenig die Rede sein kann. Beide Stücke sind also im Grossen und Ganzen keine komischen Charakter-Schauspiele, sondern Phantasie-Komödien.

Es bleiben also nur noch Die lustigen Weiber von Windsor. Die Hauptperson dieses Stückes ist bekanntlich Falstaff. Bei ihm sehen wir die gänzliche Herrschaft der Materie über den sittlichen Theil des Menschen. Die Sinnlichkeit scheint ihn seines Verstandes beraubt zu haben. Er hat nicht nur seinen schlagfertigen Witz eingebüsst, wodurch die Rolle den ihr in Heinrich dem Vierten eigenthümlichen Reiz verliert; sondern lässt sich sogar von zwei Frauen dreimal auf dieselbe Weise foppen, während er sie und ihre Männer zu foppen glaubt. Doch da das Stück einmal auf Schwäche gegründet ist, so wollen wir diese Dummheit an sich nicht tadeln. Nur dürfte dieselbe uns nicht langweilig werden. Bei jeder Wiederholung müsste der komische Effect sich steigern. Das geschieht z. B. in Molière's Frauenschule und *Georg Dandin*, wo sich auch dreimal oder gar noch öfter dasselbe Mittel der Intrigue wiederholt.

Shakspeare hat es jedoch nicht verstanden, trotz der doppelten Liebesgeschichte und der Menge Nebenpersonen, das Interesse fünf Acte hindurch zu fesseln.

Die Nebenpersonen ferner sind theils gar nicht komisch; theils werden sie es fast nur dadurch, dass sie nicht richtig englisch sprechen können, oder ihre Reden mit Fremdwörtern und hochklingenden Phrasen spicken, die inhaltsloseste und billigste Art der Komik, die man sich denken kann. In den anderen Komödien, wo Shakspeare das Komische nur nebenbei in homöopathischen Dosen anwendete, hatte er es schon leichter.

In den zwei Theilen Heinrich's IV. finden wir den Falstaff wieder, aber in ganz veränderter Gestalt. Schlegel hat daher mit Unrecht behauptet, Shakspeare habe den Charakter Falstaff's in drei Schauspielen durchgeführt, ohne sich zu erschöpfen; denn erstens hat sich seine komische Erfindungskraft in den Lustigen Weibern gleich zu Anfang erschöpft;

und zweitens hat der Falstaff Heinrich's IV. mit jenem fast nur den Namen gemein. Wie man die Abenteuer in dem ersten Stücke eigentlich drei Episoden nennen kann, die sich alle ähnlich sehen, so bilden die in Heinrich dem Vierten auch wieder nur eine Episode; aber diesmal eine solche, wie man sie sich nicht köstlicher denken kann. Eine komischere Figur, als diesen Falstaff, hat die Literaturgeschichte keines Volkes aufzuweisen. Er ist ebenso sinnlich, wie in den Lustigen Weibern; von sittlichem Gefühl, von Charakter keine Spur; aber sein Witz ist unübertrefflich. Wie gerade seine Sinnlichkeit dazu dienen musste, diesen Witz auszubilden, hat Gervinus sehr schön entwickelt. Da das Sinnliche, die rein moralische Schwäche, seine vorwiegende Eigenschaft ist, der alle anderen dienen müssen: so rechnen wir auch ihn zu den Charakteren der ersten Classe. Selbst die Anwandlungen von moralischem Gefühl, die von Zeit zu Zeit in ihm aufsteigen, können nicht als solche gelten, da sie sich aus seiner Sinnlichkeit erklären. Der Prinz Heinrich nennt ihn Mr. Remorse, was wir „Herr Moralischer" übersetzen möchten; es würde dann dadurch angedeutet, nur sinnliches Missbehagen sei der Grund dieser, dann und wann in ihm auftauchenden moralischen Stimmung. Mit jenem verschwindet auch diese.

Gervinus spricht ihm selbst (II. 225 und 226) das Gefühl für den S c h e i n des Guten und der Ehre ab, weil er Scharten in sein Schwert haue, um für tapfer zu gelten.

Mag er sich dadurch auch für die wahre Ehre gefühllos zeigen; den Schein der Tapferkeit sucht er gerade auf diese Weise zu erlangen. Allerdings möchte selbst dies Streben nach dem Scheine der Ehre sich auf seine Sinnlichkeit zurückführen lassen. Geldmangel hinderte ihn wohl zuweilen daran, letztere zu befriedigen. Tapferkeit konnte ihm, wie das Stück selbst zeigt, zu Geld verhelfen; daher musste seine Sinnlichkeit ihn den Mangel an Tapferkeit recht fühlen lassen; ebenso wie die unangenehmen Folgen seiner sinnlichen Vergnügungen ihm den Mangel an Moralität auf eine unangenehme Weise zum Bewusstsein brachten. Ursprünglich sind beide Gefühle nicht in ihm. So macht er ja auch Witze über seine Fettigkeit, weil dieselbe ihm lästig wird; wenn nichts ihn quält, ist er mit sich selber gut zufrieden. Die reuige Stimmung, in der er uns gleich anfangs gegenübertritt, scheint uns auch als Folge kör-

perlichen Missbehagens angesehen werden zu müssen; daher denn auch die Frage, wie spät es sei. Diese Stimmung hat wenigstens mit der Moral nichts zu thun; im Gegentheil, sie zeigt erst recht, wie sehr Falstaff von seiner Sinnlichkeit beherrscht wird; wie könnte er sonst sich gleich darauf wieder bereit zeigen, auf Raub auszugehen?

Selbst bei den Schlechtigkeiten, die er verübt, legt er keine Willenskraft an den Tag. Nur seine sinnlichen Bedürfnisse zwingen ihn, auf die von Anderen gemachten Vorschläge einzugehen. So erkennt man selbst aus den Stellen, wo der Wille sich zu regen scheint, dass von eigentlichem Willen bei ihm nicht die Rede sein kann.

Wie ist es nun Shakspeare gelungen, diesen Falstaff komisch zu machen? Gervinus, der alle seine schlechten Eigenschaften aufzählt, hat sich sehr darüber gewundert. Er meint, man habe ein Wohlgefallen an seiner Schlechtigkeit, weil sie in ihrer Art vollendet sei, ebenso wie beim Reinecke Fuchs. Die Schlechtigkeit an sich erregt aber niemals Wohlgefallen. Nur wenn sie mit grosser Kraft auftritt (wie bei Richard II., Satan, Don Juan bei Molière), kann diese Kraft interessiren; die aus Schwäche entstandene Schlechtigkeit interessirt als solche gar nicht. Entweder wird Falstaff, wie Reinecke Fuchs, komisch durch die Widersprüche seiner eigenen Natur: seine Schwäche tritt ihm bei seinen Bestrebungen hindernd in den Weg; oder das Komische liegt nicht in ihm, sondern in der Einfalt und Schwäche der Personen, die er betrügt. Als Beispiel beider Arten des Komischen erinnern wir, bei Reinecke, an seine Mönchsfahrt, wo er bei den Hühnern vorbeikommt; sowie an die Musikscenen mit den Hasen und die Geschichten mit Isegrim und Braun. Dies lässt sich durch Falstaff's ganze Rolle durchführen. Er ist also nicht vermöge seiner vollendeten, sondern im Gegentheil wegen seiner nicht vollendeten Schlechtigkeit, vermöge der Schwächen, die ihm hinderlich sind, und der Widersprüche in seinem Innern, eine komische Natur. Die Stellen, wo er und der Prinz blos Witze gegen einander machen, gehören nicht hierher; sie sind witzig, nicht komisch.

Komisch wird Falstaff in der zweiten Scene des ersten Actes, wo auf seinen Versuch zu moralisiren, der Entschluss zu stehlen folgt. Letzterer ist an sich nicht komisch; aber

die, ohne sein Wissen sich offenbarende Schwäche seiner Natur.

Ferner wird er II. 2 komisch durch die körperliche Unbeholfenheit, die sich seinem Plane hinderlich zeigt; durch die Furcht, er möchte selbst beraubt werden, und durch den Widerspruch zwischen seinem Renommiren und seiner Feigheit, von der man weiss, dass sie gleich Allen offenbar werden wird.

In der vierten Scene des zweiten Actes renommirt er gerade mit dem, was jene Feigheit geoffenbart hat; dann kommt der Widerspruch zwischen seinen Prahlereien und der Schwäche des Gedächtnisses. An anderen Stellen lässt sich das Komische zurückführen auf den Widerspruch zwischen dem wahren Inhalte des von Falstaff Gesagten, und dem Gewande, in das er es kleidet, so I. 2, wo er seine Räubereien damit entschuldigt, es sei ja sein Beruf, zu stehlen. Ebenso sucht er II. 4 mit den Worten: „wie? gezwungen?“ seine Feigheit unter dem Mantel der Unerschrockenheit zu verbergen; vergleicht sich sogar trotz, oder vielmehr wegen seiner Feigheit, mit einem tapfern Löwen. Aehnliches gilt von der Scene, wo Falstaff und der Prinz den König spielen, wo der Widerspruch zwischen dem Lobe und dem gelobten Gegenstande noch dadurch vermehrt wird, dass Falstaff sich selbst lobt, unter dem Scheine, als ob er einen Andern lobe. Gleich darauf vertheidigt er sich unter der Maske des Prinzen mit den Worten: „wenn ich sagen sollte, ich wüsste mehr Böses von ihm, als von mir selbst, so sagte ich mehr als ich weiss“, und sucht, mit der grössten Gewandtheit, dem anerkannt Schlechten einen guten Schein zu geben. Ich glaube, dies wird genügen, um zu zeigen, dass das Komische dieses Charakters rein auf dem Widerspruch zwischen dem äusseren Scheine, den er absichtlich oder unabsichtlich annimmt, und der Wirklichkeit beruht. Er selbst merkt diesen Widerspruch nicht, oder scheint ihn nicht zu merken, der Leser aber wohl; und das macht den komischen Eindruck. Die Raubscene berührt nicht unangenehm, weil man sie nur als Mittel ansieht, den Falstaff zu foppen.

Mit dem Parolles in Ende gut — Alles gut verhält es sich, wo er wirklich komisch wird, d. h. nicht absichtlich Witze macht, ebenso; seine Schlechtigkeit zeigt sich in einer Scene, wo er gefoppt wird. Er glaubt zu schaden, und wird geprellt. Er

sucht den Schein der Tapferkeit anzunehmen, und zeigt sich feige. Der Widerspruch seiner Natur, seine Unfähigkeit, den angenommenen Schein zu wahren, bringt ihn in komische Lagen. Der moralische Unwille kann nicht aufkommen, weil Parolles sich auf eine komische Weise selber die Strafe zuzieht. Man verzeiht seiner Charakterlosigkeit, besser Schlechtigkeit, nicht deshalb, weil sie etwas in ihrer Art Vollendetes wäre, wie Gervinus, wohl durch eine Stelle aus Ende gut — Alles gut zu glauben verleitet worden ist; sondern, weil sie sich auf eine komische Weise offenbart.

Eine sehr heitere Figur ist der Dieb Autolykus in dem Wintermärchen. Er ist aber an sich nicht komisch, ebenso wenig wie die listigen Bedienten der alten Komödie, welche die Intrigue schürzen; er dient nur dazu, Andere in eine komische Lage hinein zu bringen.

Die vorherrschende Schwäche reiht auch den Caliban unter die Personen derselben Classe. Seine Bosheit bestraft sich selbst; und ausserdem machen seine Schwächen und die Zauberkünste Prospero's ihn ganz unschädlich. Er wird komisch durch die Widersprüche seiner Natur, das Missverhältniss der Zwecke und Mittel. Uebrigens ist es Shakspeare bei ihm nicht ganz gelungen, durch das Komische den Eindruck des Unangenehmen zu verwischen.

Die anderen komischen Charaktere, die in den einzelnen Stücken Shakspeare's zerstreut sind, gehören fast insgesammt zu einer und derselben Classe; sie zeigen keine andere Eigenschaft als Dummheit, höchstens noch mit Eitelkeit verbunden; und diese Dummheit offenbart sich fast nur in Worten, Sprach- und Denkfehlern, nicht in Handlungen.

Ich erinnere an die Handwerker im Sommernachtstraum. Weil sie nichts unternehmen, wodurch sie thätig ins praktische Leben eingreifen könnten, kommen sie mit Niemand in Collision, und erhalten dadurch ein phantastisches Aussehen. Handelnd tritt diese Dummheit auf in dem Andreas des heiligen Dreikönigsabends, und daher verbunden mit Charakterschwäche. Trotz seiner Dummheit ahnt Andreas, dass Junker Tobias ihn nur zu prellen sucht, ist aber zu schwach, um sich von ihm los zu machen. Er ist zu schwach, um ein Duell, vor dem er sich fürchtet, zu verweigern; zu schwach, um es auszufechten. In demselben Stücke haben wir die hübsche Epi-

sode des Malvolio, mit seinen kreuzweise gebundenen Strumpfbändern, Dummheit mit Eitelkeit gepaart.

Somit leiden fast alle komischen Charaktere Shakspeare's, wie ja auch Gervinus sagt, nur an Denkfehlern. Die Hauptpersonen sind meist nicht komisch, sondern witzig und heiter, und selbst dies ist nicht einmal immer der Fall.

Die wirklich komischen Charaktere sehen sich, mit Ausnahme des Falstaff, des Junkers Andreas, des Malvolio und der zwei Ausländer in den Lustigen Weibern, die nicht gut englisch sprechen können, fast alle so ähnlich, dass der Eine ohne Weiteres die Rolle des Andern übernehmen könnte. Parolles ist nur ein weniger gelungener Falstaff, und zwischen diesem und dem Junker Andreas ist gleichfalls eine grosse Familienähnlichkeit. Der einzige Versuch, den Shakspeare gemacht hat, eine ganze Komödie auf komische Charaktere aufzubauen, enthält wieder, ausser dem dreimal auf dieselbe Weise gefoppten Falstaff selbst, von dessen Rolle man also zwei Drittel streichen könnte, fast keine anderen komischen Elemente, als die schlecht englisch sprechenden Ausländer; eine billige Art Komik, die Nichts mit wirklicher Charakteristik zu thun hat; und dann den Schaal und Schmächtig, die auch, wie die Handwerker im Sommernachtstraum, fast nur durch ihre Sprach- und Denkfehler komisch wirken. Die einzige, wirklich grossartige Leistung, die man neben das Beste stellen kann, was von den grössten Dichtern in komischer Charakteristik geleistet worden, ist der Charakter Falstaff's in Heinrich IV. Wer bürgt uns aber dafür, dass Shakspeare im Stande gewesen wäre, diesen Charakter durch fünf Acte durchzuführen, ohne Vermischung mit nicht komischen, oder solchen schwachen komischen Elementen, wie in den Lustigen Weibern von Windsor? Und wenn er selbst das gethan hätte, würde er dadurch alle die verschiedenartigsten Charaktere Molière's in den Schatten stellen? Molière hat im Ganzen 25 rein komische Schauspiele geschrieben, von denen zehn der Charakter-Komödie angehören: der Geizhals, der Eingebildete Kranke, der *Tartuffe*, *Dandin*, die Männerschule, der Bürgeredelmann, die Frauenschule, der *Don Juan*, der *Misanthrope*, die Gelehrten Frauen. Fast eine reine Phantasie-Komödie ist: der Arzt wider Willen; der Sicilianer, *Scapin*, *Pourceaugnac*, *Amphitryo* u. a. lassen sich nicht genau classificiren, weil in

ihnen weder das Element des Charakteristischen, noch das der Phantasie und der Intrigue besonders vorherrscht.

Es würde zu weit führen, alle diese Stücke zu besprechen. Wir müssen uns damit begnügen, im Allgemeinen anzudeuten, wodurch sie sich hauptsächlich von Shakspeare's Lustspielen unterscheiden und welchen Reichthum an komischen Charakteren sie enthalten.

Die meisten Molière'schen Charakter-Lustspiele sind das für die Komödie, was Shakspeare's grosse Trauerspiele für die Tragödie. In seinen Tragödien suchte Shakspeare nicht, wie in seinen Lustspielen, durch die dramatische Entwickelung mehrerer, zusammen verbundener Liebesgeschichten, unser Gemüth zu erregen, so dass das eigentlich Tragische nebenher liefe. Im *Macbeth*, im *Coriolan*, in Richard III. kommt fast kein Wort von Liebe vor; im *Hamlet* kümmert uns das Wenige, was von Liebe handelt, als solches gar nicht; die dramatische Entwickelung des Hauptcharakters in den ihn umgebenden Verhältnissen ist es, was unser Interesse bis ans Ende fesselt; die Art und Weise, wie der Charakter und die ihn beherrschende Leidenschaft sich in jenen Verhältnissen Geltung zu verschaffen sucht, und die tragischen Folgen dieser Leidenschaft bilden den Inhalt des ganzen Dramas. Daher ist jedes Stück für sich eine eigene Welt; Reden und Handlungen der Hauptcharaktere sind in den einzelnen Tragödien so sehr von einander verschieden, dass man sehr selten eine Rede, einen Satz des einen einem andern zutheilen könnte; und nur so konnte es Shakspeare gelingen, seine tiefen, gewaltigen Charakter-Tragödien zu schaffen.

In zwei Tragödien spielt die Liebe eine bedeutendere Rolle, in Othello und Romeo und Julie; und auch da ist es nicht die dramatische Entwickelung der Liebesgeschichte als solcher, was diesen Werken ihren unvergänglichen Werth verleiht, sondern wieder die dramatische Entwickelung der L e i d e n s c h a f t der Liebe und der Eifersucht, mit ihren tragischen Folgen.

Um ebenso gross im komischen Charakter-Drama dazustehen, hätte Shakspeare in seinen Lustspielen die Charaktere und Leidenschaften der Menschen mit derselben Tiefe auf komische Weise entwickeln müssen. Hier lässt er hingegen, wie selbst Gervinus eingesteht, freilich nur um ihn zu preisen, sei-

nen Geist auf der Oberfläche des Lebens herumspielen; auf eine gründliche Schilderung der Leidenschaften und Charaktere der Menschen, auf die Entwickelung der Reden und Handlungen aus diesen Charakteren lässt er sich nicht ein. Wo er in die Tiefe gehen wollte, trieb ihn sein Geist zum Tragischen. Seine Lustspiele sind Werke der Muse, in denen er sich von der tragischen Stimmung zu erholen suchte, die ihn ergriff, sobald er dem Wesen der menschlichen Leidenschaften auf den Grund ging. Es sind recht eigentlich Lust- und Scherzspiele, abenteuerliche Liebesgeschichten, in die zur Erheiterung einige komische Scenen gemischt sind. Als solche sind einige derselben, wie der heilige Dreikönigsabend und der Sturm, allerliebst und unübertrefflich; aber es sind keine komischen Schaupiele in dem Sinne, wie seine Tragödien tragische Schauspiele.

Die meisten Molière'schen Charakter-Komödien hingegen kann man, wie gesagt, mit nichts passender vergleichen, als mit Shakspeare's Charakter-Tragödien; und wenn unsere Aesthetiker sie nicht einmal mit Shakspeare's Lustspielen in eine Linie stellen, so kann das nur daher rühren, dass sie für die tiefere komische Entwickelung der menschlichen Leidenschaften und Charaktere keinen Sinn haben; vorausgesetzt natürlich, dass sie sich wirklich die Mühe gegeben haben, Molière näher kennen zu lernen.

Die Haupthandlung knüpft sich bei ihm gewöhnlich an eine Liebesgeschichte; aber es ist nicht gerade der Verlauf dieser als solcher, was unser Interesse erregt; sie dient mehr dazu, den Hauptcharakteren die Gelegenheit zu geben, sich zu offenbaren. Die dramatische Entwickelung des Hauptcharakters, oder seiner Leidenschaft, nimmt den ersten Platz ein.

Da in den verschiedenen Molière'schen Charakteren die Haupteigenschaft, welche jeden einzelnen Charakter kennzeichnet, wirklich zur Leidenschaft geworden, die den ganzen Menschen beherrscht: so müssen seine Charaktere auch dieser Leidenschaft gemäss auf ihre Umgebung zu wirken suchen. In dem daraus entstehenden Conflicte reden und handeln fast alle mit demselben Ernste der Leidenschaft, wie die Helden der Shakspeare'schen Tragödie; und uns erscheinen sie gerade dadurch komisch. Die komischen Situationen entstehen also stets aus dem Conflicte widerstreitender Interessen. Daraus lässt es

sich erklären, dass Gervinus Molière's Charakter-Komödien als Intriguen-Komödien betrachtet. Er übersieht, dass jene Interessen in den Charakteren ihren Grund haben, und dass somit alles zur Charakteristik dient. Er könnte mit demselben Rechte Shakspeare's Tragödien Intriguen-Tragödien nennen.

Da der komische Charakter bei Molière nun ganz von seiner Leidenschaft erfüllt ist, und kein anderes Ziel kennt, als die Befriedigung derselben, so kann es ihm nicht einfallen, wie die Personen der Shakspeare'schen Lustspiele, die Zeit mit witzigen Unterhaltungen zu verlieren; er ist sogar noch viel ernster, als manche der Shakspeare'schen tragischen Helden, z. B. Richard III. Obgleich die untergeordneten Charaktere ebenso individuell sind, wie die der Shakspeare'schen Tragödien, verlässt in manchen Stücken der Hauptcharakter fast keinen Augenblick die Bühne; so in dem Geizhals, dem Eingebildeten Kranken, dem Bürgeredelmann. Reden und Handlungen, alles geht aus den Charakteren der Personen hervor; fast jedem Gedanken, selbst aus dem Zusammenhange gerissen, könnte man es ansehen, welchem Charakter er angehört. So bildet denn auch jedes dieser Charakter-Dramen für sich eine eigene Welt. Obgleich nun manche der Charaktere viel gehässiger sind, als Falstaff, und sie sich nicht, wie jener, durch Witze bei uns einzuschmeicheln suchen; obgleich einzelne von ihnen fast keinen Augenblick die Bühne verlassen: hat Molière es doch vermocht, den widerlichen Eindruck, den die gründliche Entwickelung derselben auf uns machen könnte, durch die Kraft seiner Komik zu überwinden.

Er lässt fortwährend in den Worten und Handlungen, durch welche sie ihre Verkehrtheit offenbaren, den Widerspruch zwischen Schein und Wirklichkeit, Zweck und Mittel, beabsichtigtem und wirklichem Erfolg hervortreten, durch den sie unserem praktischen Verstande komisch erscheinen. Da Molière die Komik stets aus den Charakteren entwickelt, fällt es ihm nie ein, einen schlecht französisch redenden Engländer oder Deutschen durch seine Aussprache komisch werden zu lassen; ebenso wenig einen ungrammatikalisch sprechenden Franzosen, was bei Shakspeare häufig geschieht. Die Bauern in dem *Don Juan* sprechen in ihrem Dialect, aber nur um die Naturwahrheit der Charaktere zu erhöhen.

In dem *Pourceaugnac* finden wir einen Schweizer, der schlecht französisch spricht, und andere, die in ihrem Dialecte reden; doch geschieht es nicht, um dadurch komisch zu wirken.

In den Blaustrümpfen hingegen und den Gelehrten Frauen, wo es sich um den Fehler der Schöngeisterei handelt, ist diese Art Komik, weil sie zur Charakteristik der Personen beiträgt, reichlich vertreten. Ebenso wenig, wie Shakspeare in seinen Tragödien, bindet sich Molière in seinen Komödien sclavisch an den Unterschied der tragischen und komischen Gattung. Wie jenen im *Hamlet* die Wahrheit und Tiefe der Charakteristik fast aufs komische Gebiet hinüber treibt, so streifen zuweilen die Charaktere Molière's aus demselben Grunde hart ans Tragische; so in dem Geizhals, der Frauenschule und dem *Misanthrope.* Der vorherrschende Eindruck ist jedoch komisch. Nur der *Misanthrope* bildet eine begründete Ausnahme. Aus demselben Grunde ist auch der Unterschied zwischen höherer Charakter-Komödie und Posse nicht strenge innegehalten. In den Possen finden wir Scenen und Charaktere, die der höheren Charakter-Komödie, in diesen solche, die der Posse angehören; manche der Hauptcharaktere fallen je nach den verschiedenen Seiten ihres Charakters theilweise in die eine, theilweise in die andere Gattung.

Nun noch einige Worte über Molière's Reichthum an komischen Charakteren. Wir werden nur die Hauptcharaktere, und auch diese nur kurz berühren.

In den Possen herrscht natürlich die Schwäche vor, besonders Geistesschwäche. Dieselbe zeigt sich aber fast nie in blos abstracten Fehlern gegen die Logik.

Die Denkfehler, welche sich die Molière'schen Charaktere zu Schulden kommen lassen, erhalten dadurch einen individuellen Anstrich, dass sie, wenigstens nach der besonderen Lebensstellung der Personen und der besonderen Lage, in der sich dieselben gerade befinden, von einander verschieden sind.

Ihre Denkfehler zeigen sich nicht in müssigen Reden, die nichts mit der Handlung zu thun haben und ihnen von dem Dichter in den Mund gelegt wären, um das Publikum zu amüsiren. Weil sie der jedesmaligen Situation entspringen, sind

sie ein Theil der Handlung selbst. Die Personen sind daher auch nicht abstracte Figuren, die in der Luft schweben, sondern mehr bestimmte, concrete Gestalten. In den meisten Fällen sind jene Denkfehler sogar noch durch den besondern Charakter der Personen bestimmt, so dass sie diesen ein individuelles Aussehen verleihen.

In dem Arzt wider Willen wird ein Holzhacker gezwungen, seine Axt niederzulegen, und eine Zeit lang als Arzt zu fungiren. Da das Geschäft sehr einträglich ist, so lässt er es sich schliesslich gern gefallen. Molière verspottet hier, wie in manchen anderen Stücken, die Pfuscherei der damaligen Aerzte. Der Holzhacker, der in seiner Kindheit die Sexta eines Gymnasiums besucht und später eine Zeit lang bei einem Apotheker gedient, wo er einige Brocken Latein aufgeschnappt und Gelegenheit gehabt hat, die Aerzte in der Nähe zu beobachten, führt den dummen Bauern gegenüber, mit denen er es zu thun hat, seine Rolle gut durch. Da er hinter die Coulissen gesehen, und es ihm nicht an Witz fehlt, wird es ihm nicht schwer, die damaligen Aerzte ins Komische zu ziehen. Etwas Aehnliches finden wir im *Don Juan*, aber nur angedeutet. Dieser Holzhacker ist, vielleicht mit Ausnahme des Sosias im *Amphitryo*, der einzige Molière'sche Charakter, der sich über sich selbst lustig macht, weil er die Rolle ja nur zum Scheine spielt. *Pourceaugnac* ist ein dummer Junker aus der Provinz, welcher sich, um die Tochter eines Pariser Bürgers zu heirathen, nach der Hauptstadt begiebt. Der Liebhaber der Tochter hat von seiner Ankunft gehört; er eilt ihm entgegen und begrüsst ihn als einen alten Freund, obgleich sie sich nie gesehen haben. Unter dem Scheine der Freundschaft weiss er ihm nun den Aufenthalt in der Hauptstadt so zu verleiden, dass jener sich freut, ihr wieder den Rücken kehren zu können. Ausser dem Liebhaber seiner Braut, glaubt er keinen einzigen ehrlichen Menschen in der Hauptstadt getroffen zu haben. Einen überaus komischen Eindruck machen in diesem Stücke die Aerzte, Apotheker und Apothekergehilfen, denen der Junker als vorgeblicher Kranker von seinem Freunde zur ärztlichen Behandlung übergeben wird.

In dem Eingebildeten Kranken spielen die Aerzte wieder eine bedeutende Rolle, treten aber ganz anders auf als in den zwei vorhergehenden Stücken. Im *Pourceaugnac* behandeln

sie einen gesunden Menschen, der nichts von ihnen wissen will, als krank; und, wie er ihnen entläuft, suchen sie, ihn mit aller Gewalt wieder zu erhaschen. Hier haben sie es hingegen mit einem gesunden Menschen zu thun, der sich selbst für krank hält und kein grösseres Unglück kennt, als einen Arzt entbehren zu müssen. Hier, wie im *Pourceaugnac*, steht ihnen die Würde der Wissenschaft höher als das Geld und das Leben der Menschen. Es sind Fanatiker der Wissenschaft. Sie haben sich ein System gebildet, nach dem jeder Kranke sich muss behandeln lassen. Wenn er nicht geheilt wird, so ist das seine Schuld. Die Wissenschaft kann sich um den Einzelnen nicht kümmern. Darin sehen sie den Aesthetikern und Philosophen unserer Tage, die von Shakspeare's Lustspielen den Begriff der wahren Komödie ableiten und den Molière verurtheilen, weil er nicht in ihr System hineinpasst, zum Verwechseln ähnlich. In einer andern Posse, Liebe als Arzt, hatte Molière schon früher die verschiedenen Leibärzte des Königs komisch dargestellt, und wieder in anderen Situationen.

George Dandin und der Bürgeredelmann behandeln die Thorheit des Bürgers, nach einer Verbindung oder nach Umgang mit den Adeligen zu streben. In beiden Stücken wird der Bürger von den Adeligen betrogen, ein Compliment, wofür die adeligen Zeitgenossen Molière's diesem gewiss nicht Dank gewusst haben werden. Unser Shakspeare-Kritiker Kreyssig glaubt freilich, Molière ergreife hier die Partei der höheren Stände. Obgleich beide Stücke also in einiger Hinsicht dasselbe Thema behandeln, so sind sie doch so sehr von einander verschieden, dass man erst durch Nachdenken die Aehnlichkeit entdecken kann. Gleichsam als Vorspiel zum *George Dandin* kann man die Gezwungene Heirath betrachten. In diesem kleinen Stücke wird die Heirath zwischen dem reichen Bürger und der armen adeligen Dame vollzogen. Der Bürger hat die Verbindung angeknüpft; er erkennt zu spät, welches Schicksal ihm bevorsteht, und sucht zurückzutreten, wird jedoch von den Verwandten der Braut zur Heirath gezwungen. Der *George Dandin* zeigt uns nun die unglücklichen Folgen einer solchen Heirath.

Auf die vielen untergeordneten Charaktere dieser Stücke, die oft mit der grössten Sorgfalt und feinsten Komik ausgemalt sind, wie z. B. die adeligen Schwiegereltern des bür-

gerlichen George Dandin, sowie auf die anderen kleineren Possen, die Liebe als Arzt, die Blaustrümpfe, die oben erwähnte Gezwungene Heirath, die Schelmstreiche des Scapin, die Lästigen, die Gräfin von Escarbagnas, die sich gleichfalls insgesammt durch komische Charakteristik auszeichnen, wollen wir hier nicht weiter eingehen.

Dass auch in den höheren Charakter-Komödien, deren Hauptpersonen nicht an Schwäche leiden, manche possenhafte Charaktere vorkommen, haben wir schon erwähnt. Wir nennen nur den Chrysale in den Gelehrten Frauen, unglücklichen Ehemann, Vater und Schwager von drei gelehrten Frauen, die sein Hauswesen vollständig zu Grunde richten. Er ist die personificirte Willensschwäche. Selbst wo er etwas will, will er es nur aus fremdem Antriebe; er setzt nichts durch, bildet sich aber ein, alles geschehe durch seinen Willen. Der Orgon, die Pernelle im *Tartuffe*, die Bélise in den Gelehrten Frauen, sind lauter possenhafte Charaktere, so noch manche andere. Nur über den Sganarelle, den Diener des Don Juan (bei Mozart heisst er Leporello), noch einige Worte. Dieser Diener erkennt die Fehler seines Herrn sehr gut, und möchte ihn gern gebessert sehen; er freut sich, wo er ihn auf besserem Wege glaubt, und nimmt daher manchmal einen Anlauf zum Tadel; jedoch wird er so sehr von Respect oder Furcht vor seinem Herrn, von der Gewohnheit zu dienen, und von der Liebe zum Gelde beherrscht, dass sich der Tadel in seinem Munde zum Lobe verkehrt, sobald sein Herr nur das geringste Missvergnügen zu erkennen giebt. Nur einmal kann er seine gute Natur nicht zurückdrängen: in der herrlichen Scene, wo Donna Elvira ihren Mann Don Juan beschwört, nicht um ihretwillen, sondern um seines eigenen Seelenheils willen, in sich zu kehren; er fängt an zu weinen, bittet jedoch seinen Herrn um Entschuldigung.

Bei Molière gehen Charakteristik und Intrigue Hand in Hand. Er konnte daher in der Posse, wo die Schwäche sich auf jede beliebige Weise foppen lässt, seiner Phantasie mehr die Zügel schiessen lassen. In den höheren Charakter-Komödien, deren Hauptcharaktere nicht an Schwäche leiden, sah er sich, nicht blos durch die sonstigen Eigenthümlichkeiten jedes einzelnen Charakters, sondern auch durch dessen Weltklugheit, in der Wahl seiner Mittel beschränkt. Da diese Charaktere,

Staatliche Bibliothek Bamberg

deren vorwiegende Eigenschaft wir im Allgemeinen als verirrte Kraft bezeichnet haben, sich ferner ihrer Opposition gegen die Welt bewusst sind, so leiden sie meist an einer gewissen Unruhe, die leicht störend auf den komischen Genuss wirkt. Hier zeigt sich also ganz besonders die komische Kraft des Dichters, in Erfindung und Ausführung komischer Intriguen und komischer Situationen. Die grössere Gebundenheit legt seiner Phantasie Schranken an; er bedarf daher einer grösseren Kraft der Phantasie, um innerhalb dieser Schranken dasselbe zu leisten; besonders, wenn es sich darum handelt, den unangenehmen Eindruck eines schlechten Charakters durch die Kraft der Komik zu besiegen. Nirgends erkennt man deutlicher, als in diesen höheren Charakter-Komödien, wie sehr Molière alles, Rede und Handlung, aus den Charakteren entwickelt. Hier, wie in den Possen, sind die Hauptcharaktere stets individuell und allgemein wahr; das Allgemeine liegt in dem Kerne ihrer Natur, das Individuelle in der Modification, die dieser Kern durch Erziehung, durch das Leben, die Umstände und die Umgebung, in der sie auftreten, erlitten hat und erleidet. Wenn diese Individualität, Umgebung etc. der allgemeinen Idee, die der Dichter darstellen will, und die dem Charakter zu Grunde liegt, z. B. dem Geiz, in ihrer dramatischen Entfaltung hinderlich wäre, so verdiente sie dennoch Tadel; aber Molière hat überall das Individuelle so gewählt, dass dadurch das Allgemeine nur noch mehr hervortreten musste. Was seinen Charakteren die individuelle Wahrheit verleiht, dient nur dazu, zugleich ihre allgemeine Wahrheit zu erhöhen; in ihrer individuellen Seite verkörpert sich am besten ihre allgemeine. Hier zeigt sich erst recht, dass Molière nie auf's Gerathewohl Lachen zu erregen suchte, wie Shakspeare, sondern, mit feinem Kunstsinn, sich in der Wahl seiner Mittel beschränkte, und das Komische in den Reden wie in den Handlungen nur aus dem jedesmaligen Charakter hervorzulocken suchte.

Anstatt ihm hieraus einen Vorwurf zu machen, wie Schlegel gethan, sollte man es als Kunstsinn rühmen. Die Witze und das Komische im *Tartuffe*, im *Misanthrope*, in den *Femmes savantes* etc. sind so aus dem Organismus des Ganzen hervorgewachsen und haben daher stets ein so eigenthümliches Gepräge, dass man es ihnen gleich ansehen kann, in welches

Stück sie hinein gehören. So dreht sich in den Gelehrten Frauen alles um Sprache, Poesie und Wissenschaft, und zwar um die Beschäftigung der Frauen mit den Wissenschaften. Wir sehen hier, an drei verschiedenen weiblichen Charakteren, wohin die einseitige Beschäftigung der Frauen mit der Wissenschaft führt. Ueber ihrem Studiren verlieren sie das wahre äussere und innere Wohl ihrer Angehörigen aus den Augen. Philaminte, die Frau des schon früher erwähnten Chrysale, ist die Hauptperson des Stückes. Sie sucht ihre Ansichten vom Leben in ihrem häuslichen Kreise zu verwirklichen. Da ein Mann von energischem Charakter sie aber von vorn herein an diesem Versuche gehindert haben würde, so hat Molière ihr einen Mann zur Seite gestellt, dem es an aller Willenskraft mangelt. Die Komik des Stückes rührt von der derben Sprache und dem Mangel an Bildung her, die wir bei dem Ehemanne und der Magd antreffen, und die der gelehrten Frau Stoff zum Aergerniss geben; aus dem Zwiste zweier Gelehrten, und aus der Charakterschwäche des Ehemannes, der seiner Frau gern entgegentreten möchte, doch stets nachgiebt, und zum Schluss sich noch auf seine Charakterstärke etwas zu gute thut. Dass hier der Stoff den Dichter nöthigte, der Rede das Uebergewicht über die Handlung zu geben, liegt auf der Hand. Man darf ihn daher nicht deshalb tadeln, muss sich vielmehr wundern, wie er es dennoch verstanden, fünf Acte hindurch das Interesse des Lesers rege zu erhalten.

Unter den übrigen höheren Charakter-Komödien haben die Männer- und die Frauenschule darin mit den Gelehrten Frauen am meisten Aehnlichkeit, dass der Stoff nicht gerade etwas moralisch Widerwärtiges enthält, das durch die Kraft der Komik zu überwinden wäre. In beiden Stücken beabsichtigt ein schon älterer Mann, sein Mündel zu heirathen, wird jedoch, durch die List des Mündels, hintergangen. An sich wäre das ein Gegenstand der Posse. Die Berechnung, mit der die Alten zu Werke gehen, und die ganze Haltung des Stückes hebt jedoch den Gegenstand aus der Posse heraus. Ihre eigene Schlauheit schlägt durch die unschuldige, natürliche Klugheit der Mädchen zu ihrem Schaden um. Besonders schön ist dies in der Frauenschule durchgeführt, der selbst A. W. v. Schlegel seine Bewunderung nicht versagen konnte. Arnolphe hat sein Mündel, Agnes, in der grössten Zurückgezogenheit und

Unwissenheit aufwachsen lassen, und duldet in ihrer Umgebung nur zwei Dienstboten, die er, ihrer Dummheit wegen, für unschuldig hält. Dessen ungeachtet entspinnt sich während einer kurzen Abwesenheit Arnolphe's ein Liebesverhältniss zwischen Agnes und einem jungen Freunde Arnolphe's, Horaz. Dieser, der die Stellung des Alten zu Agnes nicht kennt, macht ihn zu seinem Vertrauten, und theilt ihm alles mit, was in seiner Abwesenheit vorgefallen, und was sie später unter sich, zu thun, verabredet haben. Arnolphe ergreift jedes Mal Gegenmassregeln, die aber auf die ergötzlichste Weise durch die unschuldige naive Agnes vereitelt werden. Letztere hätte sehr leicht zu einer Person der Posse herabsinken können. Da man jedoch überall merkt, dass ihre Einfalt nur von ihrer Erziehung herrührt, so ist die Rolle von der reizendsten Naivetät. Die ganze Weltliteratur hat nichts aufzuweisen, was mit dem Charakter der naiven Agnes verglichen werden könnte. Alles Komische in Worten und Handlungen geht aus diesem Charakter und dem Verdruss des betrogenen Vormunds hervor. Diese Schöpfung ist um so viel mehr zu bewundern, als wohl schwerlich die Wirklichkeit Molière Gelegenheit bot, einen solchen Charakter kennen zu lernen. Sie giebt den deutlichsten Beleg dazu, dass der wahre Dichter nicht blos die Gestalten und Charaktere der Wirklichkeit nachmalt, sondern nach dem Bilde schafft, was in seinem eigenen Innern von der menschlichen Natur lebt.

In dem Geizhals haben wir im vollsten Gegensatz zu der naiven Agnes einen gehässigen Fehler. Die Agnes ist eine liebliche, naiv komische Figur; die gelehrten Frauen und die Vormünder waren wenigstens nicht geradezu widerwärtig. Der Geiz hingegen, wenn er sich so weit entwickelt hat, wie hier, so dass der Geizige seine eigenen Kinder als Feinde betrachtet, ist ein hässliches Laster. Der Geizige Molière's ist ein reicher Mann, der, trotz seines Geizes, die Würde seines Standes aufrecht zu erhalten sucht. Sein Geiz bringt ihn mit seinen Kindern und Dienstboten in Collision; seine Eitelkeit und seine Liebe zur armen Marianne mit sich selbst. Sein Charakter und seine Umgebung zwingen ihn also, sich uns durch Worte und Handlungen zu offenbaren; und der überall hervortretende Widerspruch zwischen dem beabsichtigten und dem wirklichen Eindruck oder Erfolg bringt ihn fortwährend

in komische Situationen. Der Geizhals verlässt keinen Augenblick die Bühne; fast jede Scene ist ein Lebensbild von der ergötzlichsten Komik und von tiefster psychologischer Wahrheit, und jeder Theil des verwickelten Ganzen dient nur dazu, den Hauptgedanken noch mehr hervortreten zu lassen.

Man würde es wohl für unmöglich halten, dass die komische Poesie im Stande wäre, einen noch hässlicheren Gegenstand zu bewältigen, wenn Molière nicht den *Tartuffe* geschrieben hätte. Ein schlechter Mensch weiss sich durch Heuchelei das Vertrauen eines Pariser Bürgers zu erwerben und richtet in dessen Familie das grösste Unheil an, wird aber zum Schluss entlarvt.

Während sonst Molière's Hauptcharaktere fast nie die Bühne verlassen, erscheint der *Tartuffe* erst nach einigen Acten, und auch dann nur einige Male, auf der Bühne. Weil er selber zu widerwärtig war, um durch sein persönliches Auftreten eine komische Wirkung hervorzubringen, richtete Molière alles so ein, dass wir ihn durch seinen Einfluss auf die Familie kennen lernen. Wir sehen ihn nicht selber, aber er ist es, um den sich das Ganze dreht. Schon ehe wir ihn gesehen, kennen wir ihn durch und durch. Wir durchschauen seine Maske, ahnen, auf welche Weise er entlarvt werden soll, und so lässt der komische Eindruck, den er auf uns macht, uns allen Widerwillen vergessen. Wir müssen noch bemerken, dass Molière sich alle mögliche Mühe gegeben hat, die Heuchelei von der wahren Frömmigkeit zu unterscheiden.

Im *Don Juan* haben wir, wie schon gesagt, den gewaltigsten und schlechtesten aller Molière'schen Charaktere, einen Milton'schen Satan, den Richard III. der komischen Poesie. Es ist fast die vollendete Schlechtigkeit, wie Gervinus fälschlich vom Falstaff behauptet, und diese Schlechtigkeit flösst uns Interesse ein; die Kraft des Geistes und Charakters ist es, was uns an ihn fesselt. Dieses Stück ist ganz in der freien Manier der Shakspeare'schen Tragödien geschrieben. Die sogenannten Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung sind nicht beobachtet, sondern nur die des Interesses. Dass hier das Komische nicht in dem Helden selbst liegt, einem vollendeten Höfling und Atheisten, der schliesslich noch die Heuchelei zu seinen übrigen Lastern hinzufügt, haben wir schon früher bemerkt.

Endlich kommen wir an das tiefste aller Molière'schen Werke, den *Misanthrope*, den einige englische und französische Kritiker den Hamlet der Komödie genannt haben. Es ist ein wahres Herzensdrama; und, obgleich es theilweise auf komischem Boden steht, greift es ins tragische Gebiet hinüber. Da unsere Kritiker es daher weder als Tragödie, noch als Komödie in ihrem System unterbringen konnten, haben sie es von vorn herein verurtheilt. Bei englischen Schriftstellern führen sie stets das Wort Humor im Munde; und doch hatten sie keine Ahnung davon, dass sie hier ein humoristisches Drama vor sich haben, und zwar in viel höherem Sinne humoristisch, als sie sonst das Wort zu gebrauchen pflegen; in ganz anderem Sinne als Shakspeare's Narren, die nur selber Humor entwickeln, nicht vom Dichter humoristisch aufgefasst sind. Der Humor des *Misanthrope* verhält sich zu dem der Shakspeareschen Narren, wie die Komik zum Witz.

Selbst Bohtz, der nicht blos dem Shakspeare, sondern auch dem Cervantes, Aristophanes und beinahe dem Tieck und Holberg den Vorzug vor Molière giebt, erkennt an, dass letzterer das Leben, insofern es innerhalb der Formen geselliger Verhältnisse sich bewegt, nach den vielseitigsten Richtungen hin, unübertrefflich dargestellt habe. „Die Thorheiten, Narrheiten und sittlichen Verirrungen, die beim Anblick des Weltlebens zunächst uns entgegentreten," sagt er, „erkenne man auch in Molière's Dramen so treu und wahr wieder, dass man an jenen Ausspruch des alten Grammatikers über den Menander erinnert werde: „O Leben und Menander! Wer von Euch beiden hat den andern nachgeahmt?" Nur Einzelnes dieser Porträtmalerei erscheine uns gegenwärtig als veraltet, oder erwecke, indem nur jener Zeit Angehöriges berührt werde, kein eigentliches Interesse mehr. Weit häufiger jedoch sei es, dass Molière solche Züge dem Individuellen ablausche, die der menschlichen Natur wesentlich sind, und die daher auch in dem gegenwärtigen Zeitalter nicht fehlen. Bei dieser Liebe zur Porträtmalerei (?) sei dem Lustspieldichter eine Feinheit und Schlauheit der Beobachtung eigen, welche auch das im Innern des Menschen Verborgene ungemein glücklich auffinde und Anderen sichtbar zu machen wisse. Daher kämen denn hier die feinsten Nüancen und Schattirungen des Seelenlebens zum Vorschein, und die durch den Dichter in uns hervor-

gerufenen Gestalten entbehrten selbst der mimischen Lebendigkeit nicht."

Weiterhin bemerkt er: „Molière versteht die Kunst, das Interesse des eigentlichen Bühnenspiels und das didaktische Element mit einander auszugleichen. Wie er das letztere mitspielen lässt, ist es in den meisten Fällen der Art, dass die wirkliche Handlung, die derselben nothwendige Bewegung, und der infolge der Leidenschaft hervortretende Conflict, nicht beeinträchtigt wird.

„Wenn moralische Lehren beigesellt werden, so entsprechen diese gewöhnlich den Charakteren und den Situationen, worin jene sich gerade befinden. So wird das Abstracte, Dürre, was die gewöhnliche Moral als solche an sich trägt, vermieden, und das didaktische Interesse verdrängt nicht mehr das individuelle Leben."

„Die Hauptcharaktere dieser Dramen," fährt er fort, „wurden, was die psychologische Wahrheit betrifft, mit Recht von jeher bewundert, und manche derselben dürfen noch gegenwärtig als Repräsentanten der Gattung angesehen werden. Unter diesen Charakteren bleibt Tartuffe der bedeutendste. In diesem ist das Bild des Heuchlers in so scharfen, bestimmten Zügen aufgestellt, dass ähnliche Versuche späterer Dichter gewöhnlich nur als matte Abschattungen jenes Molière'schen Originals erscheinen.

„Die dem Bilde des Geizigen verliehene mimisch-dramatische Lebendigkeit ist der Art, dass dieses Bildes Züge, und diejenigen, die wir an dem Geizigen des gemeinen Lebens wahrgenommen haben, für die Erinnerung unwillkürlich in einander übergehen. Noch vortrefflicher als Charakterbild erscheint uns der Misanthrope. Viele Individuen, die, bei Adel der Gesinnung und entschiedenem Talente, doch zu leidenschaftlich bewegt sind, um die innere Idealwelt mit dem wirklichen gemeinen Leben ausgleichen zu können, glaubt man im Alceste wieder zu sehen. In der Schule der Frauen verdient vor Allem der Charakter der Agnes grosses Lob. Wie in dem naiven, kindlichen Gemüthe, ohne dass es sich dessen eigentlich bewusst wird, die Liebe erwacht und dann das Mädchen auch der Intrigue nicht widerstehen kann: dies ist hier überaus schön dargestellt. Ebenso müssen wir in den Gelehrten Frauen eine seltene psychologische Wahrheit bewundern. Diese

Damen haben durch das Studium der Grammatik keineswegs die höhere ideale Natur ausgebildet und Gefallen an dem Aechten und Wahren der Dichtkunst gewonnen. Sie sind im Gegentheil lächerliche, abgeschmackte Pedantinnen geworden, die, dem Natürlichen fremd, auch das Absurde, Geckenhafte anstaunen können. Zugleich lässt der Dichter, ganz in Uebereinstimmung mit dem wirklichen Leben, die gemeine Liederlichkeit des Weibes auch an diesen gelehrten Damen in aller Grellheit hervortreten. Wie wir in Philaminte das herrschsüchtige Weib, welches gegen den gutmüthigen, aber schwachen Mann tyrannisch auftritt, sehen, so zeigt uns dagegen Belise ohne alle Verhüllung das Hässliche einer alten Jungfer, die ungemein zudringlich und mit Neid gegen eine jüngere, durch Gegenliebe des Mannes beglückte Rivalin erfüllt ist. (Hier verwechselt Bohtz die Belise mit der Armande.)

„Molière zeigt sich auch in der Ausführung des eigentlichen Dramas als wirklicher Theaterdichter. Die während der Handlung sich bildenden Gegensätze treten ganz nach aussen hervor, und bei dem Fortsetzen des scenischen Spiels wird immer auch das Auge des Zuschauers beschäftigt und die Einbildungskraft auf das Kommende rege erhalten."

Von den Possen sagt Bohtz: „Das Bild des Lebens, welches Molière in seinen Possen uns aufstellt, ist ein sehr treues. Die Arroganz und Unwissenheit der Doctoren der Medicin, die Schwäche der unter dem Pantoffel der Frauen stehenden Ehemänner, und die Aufgeblasenheit derjenigen Individuen, die bedeutender erscheinen möchten, als sie wirklich sind, wird überaus witzig und in sehr glücklich gewählten Situationen zur Anschauung gebracht. Nicht minder zeigt sich Molière's Meisterschaft in Darstellung gewisser weiblicher Charaktere; denn sowohl die Verschrobenheit verbildeter Bürgertöchter, die Interesse für Naivetät und Genialität affectiren, als auch die Intrigue und Unverschämtheit, vermöge der das lieblose, herrschsüchtige Eheweib den Mann ganz umstrickt hält, weiss der Dichter in sehr sprechenden, frappanten Zügen der Einbildungskraft vorzuführen."

So ist denn Molière in seinen Charakteren die ganze Bahn der Komik durchlaufen, von der Posse bis zu der Grenze, wo Tragik und Komik sich im Humor mit einander verbinden. Fast bei jedem dieser Charaktere schlug er neue Bahnen ein;

und dennoch müssen selbst solche, die ihm keinen Platz neben Shakspeare gönnen, wie Bohtz, zugeben, alle jene Charaktere seien unübertreffliche Meisterwerke.

Wenn hingegen von den Shakspeare'schen Komödien nur einige als Werke der Komik anzusehen sind; wenn ferner seine komischen Charaktere, mit Ausnahme des Falstaff in Heinrich IV., fast alle der niedrigsten, gehaltlosesten und leichtesten Gattung angehören; wenn er schliesslich nicht einmal ein einziges komisches Charakter-Drama geschrieben, welches den Ansprüchen, die man an ein solches Drama stellen muss, genügte: so ist es wohl klar, dass Shakspeare als Verfasser komischer Charakter-Schauspiele nicht mit Molière verglichen werden kann.

Zweites Buch.

Molière, Shakspeare und der Standpunkt der Idee.

Gesetzt nun, unsere Kritiker müssten zugeben, Molière sei Shakspeare in Schilderung komischer Charaktere überlegen; würden sie ihn deshalb als Lustspieldichter überhaupt oder auch nur als Komiker über Shakspeare stellen?

Keineswegs. Sie würden die Frage auf ein anderes Gebiet hinüberspielen. Sie haben es schon gethan, vielleicht gerade in dem dunklen Gefühle, dass Molière den Britten auf dem Felde der komischen Charakteristik übertroffen haben möchte. Shakspeare's Ueberlegenheit über alle anderen Dichter ist ein Hauptartikel ihres ästhetischen Glaubensbekenntnisses.

Wie wir gesehen, nannte Bohtz Molière's komische Charaktere unübertreffliche Meisterwerke; dessen ungeachtet stellt er ihn als komischen Dichter tief unter Shakspeare. Molière, sagt er, schildert nur einzelne Charaktere; Shakspeare steht auf dem Standpunkte der Idee. Idee heisst das Zauberwort, durch welches Bohtz alle die grossen Eigenschaften, welche er an Molière bewundert, Shakspeare gegenüber, in das bodenlose Nichts zurücksinken lässt.

Wir haben stets von der Idee eines Kunstwerkes eine Vorstellung gehabt, die sich von den Vorstellungen unserer Aesthetiker wesentlich unterscheidet. Weder in Shakspeare's Komödien, noch in seinen Tragödien haben wir jemals solche Ideen finden können, wie sie Ulrici, Gervinus und andere darin entdecken wollen. Für uns ist die Idee Macbeth's die Darstellung des Ehrgeizes; die Idee Othello's, Romeo's und Julien's eifersüchtige und hingebende Liebe; die Idee des Tartuffe religiöse Heuchelei u. s. w.

Insofern es nun Shakspeare und Molière gelungen, jene Ideen in ihren Werken wirklich poetisch zur Darstellung zu bringen, meinten wir, stünden sie beide auf dem Standpunkte der Idee.

Was aber Bohtz u. A. unter dem Standpunkte der Idee verstanden wissen wollen, den Shakspeare in seinen Komödien einnehme, Molière aber nicht, ist uns nie recht klar geworden. Auch bleiben die Herren uns die Erklärung davon schuldig. Sie scheinen sich den Ausspruch Talleyrand's, „die Sprache sei dem Menschen gegeben, um seine Gedanken zu verbergen“, zur Devise gewählt zu haben.

Wir werden also vorläufig das Wort Idee in dem oben von uns angegebenen Sinne verstehen, der wohl auch den nicht zu verachtenden Vorzug hat, mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauch übereinzustimmen. Dass Molière in diesem Sinne auf dem Standpunkte der Idee stehe, scheint Bohtz selber zuzugeben; wir brauchten es also eigentlich nicht zu beweisen. Wie jedoch Shakspeare's Komödien sich zu diesem Standpunkte verhalten, wollen wir erst noch einer Prüfung unterwerfen.

Um nicht selber „mit Worten zu streiten, mit Worten ein System zu bereiten“, müssen wir uns vorher klar zu machen suchen, erstens: was man unter der poetischen Darstellung einer Idee zu verstehen hat, zweitens: welcherlei Ideen in einem Kunstwerke zur Darstellung gelangen können. Da Idee und Form, als Mittel zur Erreichung des Zweckes der Kunst, mit diesem Zwecke selbst in Einklang stehen müssen, so werden wir die Anforderungen, welche man vom Standpunkte der Idee an Form und Inhalt eines Kunstwerkes zu stellen hat, aus dem Zwecke der Kunst zu entwickeln suchen.

Erster Abschnitt.

Der wahre Standpunkt der Idee

oder

welche Anforderungen man in Beziehung auf Form und Inhalt (Idee) an ein Kunstwerk stellen kann und muss.

Unserer eigenen Untersuchung erlauben wir uns einige Worte Molière's und Göthe's, welche auch unsern Standpunkt bezeichnen, voranzuschicken. Die Worte Molière's finden sich in seiner Kritik der Frauenschule, die wir nebst seinem Impromptu von Versailles unseren Aesthetikern und Shakspeare-Kritikern zur Lectüre empfehlen. Sie lauten wie folgt:

„Ihr seid curiose Leute mit Euren Regeln, mit denen Ihr den Unwissenden imponirt, und uns anderen alle Tage in den Ohren liegt. Wer Euch hört, der sollte glauben, diese Regeln wären das unergründlichste Mysterium, und doch sind es nur einige leichte Betrachtungen über das, was unserem Vergnügen an dieser Art von Kunstwerken Eintrag thun kann; und derselbe gesunde Verstand, der vor Zeiten diese Betrachtungen angestellt hat, kann sie mit Leichtigkeit alle Tage machen, ohne sich um Aristoteles oder Horaz zu kümmern. Ich möchte wissen, ob die Regel aller Regeln nicht die ist, dass man gefalle."

In demselben Stücke heisst es ferner:

Dorante. „Kümmern wir uns also nicht um die Chicanen, denen der Geschmack des Publikums sich fügen soll, und fragen nur nach dem Eindrucke, den ein Schauspiel auf uns macht; geben wir uns ehrlich und aufrichtig den Stellen hin, die uns rühren oder ergötzen, und suchen nicht nach Argumenten, um uns in unserem Vergnügen zu stören."

Uranie. „Der Meinung bin ich auch. Wenn ich ein Stück sehe, denke ich nur daran, ob es mir zu Herzen geht; und wenn mir's recht sehr gefallen hat, frage ich nicht erst, ob ich auch Unrecht hatte, und ob die Regeln des Aristoteles mir nicht verbieten zu lachen."

Dorante. „Es ist gerade, als hätte jemand ein Ragout vortrefflich gefunden, und wollte nun untersuchen, ob es nach den Vorschriften des *Cuisinier français* gut sei oder nicht.“

In demselben Sinne tadelt Göthe in den Eckermann'schen Gesprächen zu wiederholten Malen unsere Philosophen und Aesthetiker, dass sie überall nach Ideen suchen und nicht den Muth haben, sich ihren Eindrücken hinzugeben. Ohne Philosophie, meint er, sei die Kunst und Poesie stets am besten gefahren. „Der Standpunkt des gesunden Menschenverstandes ist stets auch mein Standpunkt gewesen.“

Ueber Poesie und Dichter heisst es daselbst ganz kurz:

(Göthe's Gespräche mit Eckermann I. 223): „Was ist da viel zu definiren. Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit es auszudrücken, machen den Poeten.“

Alle Kunst, und mithin auch die Dichtkunst, wendet sich an den menschlichen Geist. Nur der Geist ist im Stande, ihre Sprache und Zeichen zu verstehen. Er allein ist der Sitz, die Quelle aller Poesie, in welchen Formen sie sich auch ausdrücken mag.

Freilich finden wir manchen Gegenstand der sichtbaren Welt, der unbelebten und der seelenlosen Natur, manche Blume, manchen Baum, manche Thiere, auch in künstlerischem Sinne schön. Der Anblick des vom Sturm aufgewühlten Meeres, der des spiegelklaren Sees in seiner majestätischen Ruhe, sind von einer künstlerischen Wirkung, mit der sich wenig Kunstgebilde von Menschenhand messen können. Aber auch da ist es nur der Geist Gottes, den wir in seinen Werken bewundern, und der zu unserm Geiste redet. Ja, in manchen Gegenstand der Natur legt der menschliche Geist erst selber eine künstlerische Schönheit hinein, die ihm an sich nicht zukommt. Ich brauche nur an einen Verliebten zu erinnern, dem an der Geliebten sogar die Fehler im Lichte der Schönheit erscheinen:

„Die Bleiche gleicht an Weisse dem Jasmin,
Die Mohrenschwarze ziert ein warmes Braun;
Die Mag're gilt für fein und schlank gebaut,
Die Dicke prangt in würdevoller Haltung;
Die schmutz'ge, schlecht mit Reiz begabte Schlampe

Heisst ländlich einfach, frei von Eitelkeit;
Die Riesin wird als Göttin proclamirt,
Die Zwergin als Extract der Himmelswunder.
Der Stolzen Herz ist einer Krone werth;
Die List'ge klug, die Dumme herzensgut;
Die Schwätzerin gescheidt und aufgeweckt,
Und ehrenhaft verschämt die blöde Stumme."

(Aus Molière's *Misanthrope,* nach Baudissin's Uebersetzung.)

Der Anblick einer mittelalterlichen Ruine am Rhein versetzt uns in eine poetische Stimmung. An sich ist sie nicht poetisch; sie wird es erst dadurch, dass sie unserem Geiste Bilder von vergangener Grösse vorführt, dass sie uns an die Sagen erinnert, die sich mit ihr verknüpfen. Erführen wir, dass dieselbe ein Product der Neuzeit wäre, absichtlich dahin gebaut, um der Landschaft einen poetischen Anstrich zu verleihen, so hätte sie für uns keine poetische Bedeutung mehr, weil sie kein solches Gefühl in uns zu erwecken vermöchte.

Man denke sich einen Mann auf einem Trümmerhaufen sitzend; einen andern auf einer Insel im atlantischen Weltmeere. Beide Männer an sich werden uns nicht weiter geistig anregen. Erfahren wir aber, der erste sei Marius und die Trümmer die Ruinen Carthago's, der zweite Napoleon und die Insel St. Helena, so wecken sie in uns das Gefühl der Vergänglichkeit aller irdischen Grösse. Marius auf den Trümmern Carthago's, Napoleon auf St. Helena sind zwei Gestalten, wie sie die ganze Weltliteratur nicht poetischer aufzuweisen hat. Diese poetische Bedeutung erhalten sie aber erst dadurch, dass sie unsern Geist zu jenem Gefühle anregen.

Der menschliche Geist ist also als Ausfluss des göttlichen Geistes, die Quelle aller Poesie; und ihn zu poetischen Gefühlen anzuregen, ist der Zweck der Kunst und die Aufgabe des Künstlers. Aus diesem Zwecke nun müssen wir die Anforderungen, welche man an Form und Inhalt eines Kunstwerks zu stellen hat, zu entwickeln suchen.

Da der Geist eines Menschen nicht unmittelbar auf den eines andern wirken kann, sondern nur durch Vermittelung äusserer Organe, des Gehörs und des Gesichts; so bedarf der Künstler erstens eines sichtbaren oder hörbaren Darstellungsmittels, um mit unserem Geiste in Verbindung zu treten, und jene Gefühle in ihm zu erregen.

Die Baukunst, die Bildhauerkunst, die Malerei, die durch Vermittelung des Gesichts auf den Geist zu wirken suchen, bedienen sich sichtbarer, die Musik und die Dichtkunst im allgemeinen hörbarer Ausdrucksmittel: der Töne und der Sprache; nur das Drama und die Oper vereinigen beides, wirken gleichzeitig auf Gesicht und Gehör, und daher auch am gewaltigsten auf den menschlichen Geist.*

Die auf's Auge wirkenden Künste können, weil sie sich sichtbarer Darstellungsmittel bedienen, nur durch äussere Formen, durch Gegenstände der äusseren Welt, Gedanken und

* Die Aufführung eines Trauerspiels, wie Hamlet, macht einen Eindruck, mit dem sich schwerlich der irgend eines Meisterwerkes der anderen Künste messen kann. Je geistiger die Darstellungsmittel, deren sich eine Kunst bedient, desto mehr eignet sich dieselbe dazu, den Geist des Künstlers als solchen wiederzugeben und unmittelbar auf uns wirken zu lassen. Daher ist die Wirkung der hörbaren Künste, der Musik und der Dichtkunst, gewaltiger als die aller übrigen. Je bestimmter die Zeichen, die einer jeden der verschiedenen Künste zu Gebote stehen, um so mehr muss sie sich dazu eignen, bestimmte individuelle Einzelgeister vorzuführen, und wiederum bestimmte Gedanken, Gefühle und Handlungen derselben. Je unbestimmter, je allgemeiner ihre Zeichen, desto besser ist sie im Stande, das Wehen des göttlichen Geistes in der Welt, des allgemeinen Weltgeistes, wie er lebt im Brausen des Sturmes und in dem Wogen des Meeres, uns vor die Seele zu zaubern; desto besser kann sie uns in alle Freude und Hoffnung, allen Jammer und allen Schmerz, alles Streben des menschlichen Geistes im allgemeinen versenken. Am allgemeinsten sind in der sichtbaren Kunst die Zeichen der Architektur, in der hörbaren die der Musik; am bestimmtesten in jener die der Bildhauerkunst und der Malerei, in dieser diejenigen der Poesie. Die Architektur eignet sich daher besonders zum Ausdruck des Weltgeistes, allgemeiner Gedanken, Gefühle und Bestrebungen; man erinnere sich nur der gothischen Dome mit ihren himmelanstrebenden Thürmen, als Ausdruck der christlichen Frömmigkeit; der weltlichen, in sich befriedigten Schönheit griechischer Tempel, als Ausdruck einer Religion, die sich auf der Erde befriedigt fühlte. Die Musik, die darin der Architektur gleichsteht, hat freilich in unseren Tagen oft versucht, bestimmte, individuelle Gefühle auszudrücken; wenn ihr aber die Sprache nicht zu Hilfe kommt, wenn wir nicht in einer besonderen Bemerkung, oder durch begleitenden Gesang, mit diesem individuellen Gefühl bekannt gemacht werden, so wird jeder, nach seiner augenblicklichen Stimmung, jene allgemeinen Zeichen auf seine Weise verstehen. — Die Bildhauerkunst, die Malerei und die Poesie sind dagegen nur dazu geeignet, bestimmte Gedanken, Gefühle und Handlungen darzustellen. Selbst wo letztere, die Poesie, die ganze Nichtigkeit des menschlichen Lebens,

Gefühle darstellen und erregen. Die Musik und die Poesie hingegen, mit ihren hörbaren, geistigen Ausdrucksmitteln, selbst wenn sie Gefühle aussprechen, die durch sichtbare Gegenstände erregt werden, können die Gegenstände selbst, z. B. eine Ruine, in ihrer äusserlichen Form, als solche entweder gar nicht, oder nur ohne alle Wirkung wiedergeben.

Wie gelingt es nun dem Dichter und dem Musiker, uns durch Darstellung sichtbarer Gegenstände poetisch anzuregen? — Indem sie unmittelbar den Gefühlen Ausdruck geben, die durch jene Gegenstände in ihnen geweckt worden sind, und auch in uns wieder geweckt werden sollen; oder indem sie jene sichtbaren Gegenstände nur insofern darstellen, als dieselben dazu dienen können, die beabsichtigten Gefühle in uns zu erregen. Eine ganz genaue und blos äusserliche Schilderung oder Darstellung eines Gegenstandes, z. B. die Beschreibung einer Landschaft, in der jeder einzelne Baum, jede einzelne Blume, jeder Stein in derselben Bedeutung hervorträte, würde uns nicht poetisch anregen. Sie könnte höchstens unsern Verstand mit neuen Kenntnissen bereichern; in der Kunst hätte sie keine andere Bedeutung, als das Pferd des rasenden Roland: Es besass alle möglichen guten Eigenschaften; nur Schade, dass es todt war. Die schönste Ruine, das herrlichste Gebäude, das uns in der Wirklichkeit entzückt, würde in einer genauen Beschreibung, die nur ihre äusserliche Erscheinung wiedergäbe, und den Leser mit keinem Stein verschonte, nicht den geringsten Eindruck machen. Dem schönsten menschlichen Antlitz würde es nicht besser gehen. Und ebenso verhält es sich mit der Darstellung menschlicher Charaktere.

Schon der blosse Name manches grossen Mannes vermag einen für Poesie empfänglichen Geist in eine poetische Stimmung zu versetzen; die Worte: „Marius auf den Trümmern von Carthago“, „Napoleon auf Sanct Helena“ sind von zauberi-

oder irgend ein anderes allgemeines Gefühl, der Seele vorführen will, wie in Hamlet, Faust, kann sie es nur in einer bestimmten, individuellen Form, in einem einzelnen Geiste. Ihre bestimmten Zeichen würden, zum blossen Ausdrucke des Allgemeinen, ihre Kraft verlieren. Sie sammelt, um mich des Schiller'schen Ausdrucks zu bedienen, im kleinsten Punkte die grösste Kraft.

scher Wirkung. Nun denke man sich aber eine Geschichte Carthago's, eine Biographie beider Männer, in der ihr wirkliches Leben, mit den unbedeutendsten Handlungen, die Fehler und Schwächen nicht ausgeschlossen, bis in die geringste Kleinigkeit uns vorgeführt würde; der poetische Eindruck würde erdrückt werden. Ja manche Seiten ihres Charakters müssten ihn auf Augenblicke geradezu vernichten. Der Satz: „Es giebt keinen grossen Mann für seinen Kammerdiener", hat auch in der Poesie seine Berechtigung.

Die poetische Bedeutung einer Ruine im allgemeinen, die gewaltige Wirkung der Worte: „Marius auf den Ruinen von Carthago", „Napoleon auf Sanct Helena", fanden wir darin, dass sie in uns das Gefühl von der Vergänglichkeit aller irdischen Grösse wecken. Sollen dieselbe Ruine, dieselben Männer in einem Gedicht poetisch auf uns wirken, so muss der Dichter sie blos als einen Gegenstand betrachten, an den er die Darstellung jenes Gefühls, das sie schon an sich in uns erregen, anknüpfe. Man denke nur an Mathisson's Gedicht: „In den Ruinen eines alten Bergschlosses gedichtet", und an Victor Hugo's und Beranger's herrliche Gedichte über Napoleon.

Die eigentliche Aufgabe der Poesie ist, wie wir bereits sahen, nicht die Darstellung eines Gegenstandes als solchen; sondern sie benutzt denselben nur, um durch ihn auf unsern Geist zu wirken, um bestimmte Gedanken und Gefühle in uns zu erregen.

Da unser Geist nun nicht im Stande ist, in demselben Augenblicke sich vollständig mehreren verschiedenen Ideen und Gefühlen hinzugeben, und der Dichter uns doch, so weit es in seinen Kräften steht, mit *der* Idee, die ihn zum Dichten anregt, erfüllen soll; so muss er sich in jedem Kunstwerke mit der Darstellung *einer Hauptidee* begnügen, und nur *diejenigen Seiten seines Gegenstandes hervorkehren, die dazu dienen können, diese Hauptidee in voller Bedeutung hervortreten zu lassen.* Alle Einzelheiten, die derselben widersprechen, oder überhaupt nicht mit ihr in Verbindung stehen, müssen unseren Blicken entzogen werden, weil sie nur den Haupteindruck schwächen würden.

Thut dies aber nicht auch der Prosaiker, der uns für eine bestimmte Ansicht gewinnen, uns eine Ueberzeugung beibringen will? Sucht nicht ein jeder, der uns für seine Ansicht

gewinnen will, alles zu vermeiden, was unsere Aufmerksamkeit von dem Hauptgedanken ableiten oder gar demselben widersprechen würde? Alles zu benutzen, was seinem Zwecke irgendwie förderlich sein könnte? Thut das nicht der Mann der Wissenschaft? der religiöse und politische Redner? Freilich; das wäre aber nur ein Beweis von der Richtigkeit jener Grundsätze. Sie haben alle die Absicht, auf den menschlichen Geist zu wirken; und soweit ihre Absichten dieselben sind, müssen sie sich auch derselben Mittel bedienen. Hiermit hört aber auch alle Aehnlichkeit auf, in dem Zweck wie in den Mitteln.

Der Mann der Wissenschaft will uns belehren, und wendet sich an unsern Verstand; der Prediger und der politische Redner, je nachdem sie uns belehren, rühren, oder zu gewissen Entschlüssen antreiben wollen, wenden sich an Verstand, Gemüth, oder an unseren sittlichen Willen; der Dichter hingegen an die Phantasie.

Was ist nun aber die Phantasie? Im Gegensatz zum Verstand, das durch Zeit und Raum, überhaupt durch die Gesetze der Wirklichkeit, durch Zweck und Ziel nicht gebundene Denken. Der Anblick einer Ruine trägt meinen Geist, auf den Flügeln der Phantasie, wie mit einem Schlage, in vergangene Jahrhunderte hinüber; das Leben der Zeiten, die nicht mehr sind, das ganze Treiben einer untergegangenen Welt, mit ihrem Fürchten und ihrem Hoffen, mit ihrem Lieben und ihrem Hass, tritt lebendig vor meine Seele; und so weckt die Phantasie, durch den Anblick dieser Ruine in Thätigkeit gesetzt, in meinem Geiste jene poetische Stimmung, den Gedanken an die Vergänglichkeit aller irdischen Grösse. Bei den Worten „Marius auf den Ruinen Carthago's“, „Napoleon auf Sanct Helena“ zaubert mir die Phantasie das Bild von der ehemaligen Grösse und von dem Falle jener Männer vor die Seele; daher dieselbe poetische Wirkung. Der beflügelte Gedanke trägt mich in einem Augenblick über Hunderte von Meilen hinweg, in die Wüsten Afrika's; über das atlantische Weltmeer in die amerikanischen Prairien. Mutter und Sohn, Freund und Freund, durch Berge und Seen von einander getrennt, reichen sich in Gedanken, wie in einem Traume, die Hand. Die Phantasie des Menschen, der freie Gedanke, kennt keine Schranken; allen Gesetzen der Natur, dem eigenen Verstande

zum Trotz, fliegt er mit dem Adler zur Sonne empor, schweift vom fernen Osten zum fernen Westen, steigt in die untersten Tiefen der Erde hinab; um über die Sonne, über die Erde hinaus, über alle Schranken des Horizontes, sich in dem Gedanken des All, des Universums, der Unendlichkeit zu verlieren. Auf seinen Flügeln durchfliegen wir in Einem Augenblicke Jahrtausende, die vergangen, bis zurück in die Zeit, wo Adam und Eva im Paradiese weilten; vorwärts in die Zukunft, zum jüngsten Gericht; von der Erschaffung der Welt bis zu ihrem Untergange, hinweg über die Jahrtausende, die dazwischen liegen, als wären sie nie gewesen. Und auch da findet er keine Rast; er hebt sich über alle vergangenen und zukünftigen Zeiten hinweg, bis dahin, wo keine Zeit noch war, und wo keine Zeit mehr sein wird, um sich wie in der Unendlichkeit, so auch in der Ewigkeit zu verlieren. Und auch die Wesen, die in diesen Zeiten gelebt, in diesem Raume gewandelt; die Helden vergangener Jahrhunderte; einen Alexander, einen Hannibal, einen Cäsar ruft er aus den Gräbern wieder hervor, und zwingt sie, an seiner Hand ein neues Leben zu beginnen. Er bevölkert den Raum mit Wesen, die nie auf Erden gewandelt, mit Göttern, Feen, Elfen, und was sie sonst alle noch für Namen haben mögen.

Diese Phantasie tritt nun in dem Künstler und Dichter schöpferisch auf. Die Phantasie des Laien kommt der seinigen bei dem künstlerischen Genuss empfänglich entgegen. Wie wir gesehen, ist der Inhalt jedes einzelnen Kunstwerkes die Darstellung eines Gefühls, eines Gedankens; und die Aufgabe des Künstlers, mit diesem Gefühl, diesem Gedanken unsere Seele zu erfüllen. Der Anblick einer Ruine, der Name eines grossen Mannes kann unsere Phantasie ebenso gut in eine poetische Stimmung versetzen, wie die des Künstlers, denselben Gedanken in unserer Seele erregen, wie in der seinigen. Wir bleiben aber bei einem unklaren, allgemeinen, schwankenden Bilde, ohne bestimmte Umrisse, stehen. Auch wir können die Geister der Verstorbenen aus ihren Gräbern wieder heraufbeschwören, den Raum mit Phantasiegebilden bevölkern; aber wir sind nicht im Stande, unseren Gedanken den richtigen, poetisch wirksamen Ausdruck zu geben, jenen Geistern eine bestimmte Seele einzuhauchen, weil wir es nicht über eine unklare Stimmung und eine nebelhafte Vor-

stellung von ihnen hinaus bringen können. Die von uns heraufbeschworenen Geister bleiben blos Geister, Schatten aus dem Schattenlande. Erst die schöpferische Phantasie des Künstlers und Dichters vermag es, jene Gestalten in ihrer Tiefe zu erschauen, das Bild in bestimmte Formen zu bannen; erst unter seiner Hand gewinnen jene Geister neues Leben, und bilden sich zu individuellen Charakteren aus, an deren Wahrheit wir nicht zweifeln können, weil sie den Beweis der Wahrheit in sich selber tragen, und von denen man mit den Worten des Dichters sagen kann:

„Ich weiss es, sie sind ewig, denn sie sind.“

Die schöpferische Phantasie giebt also dem Einen Hauptgedanken, der die Einheit des Kunstwerkes ausmacht, die concrete Form, durch die er auch uns anschaulich gemacht wird; sei es nun, dass der Dichter, als Lyriker, unmittelbar selber seinen Gedanken und Gefühlen Ausdruck gebe; oder dass er sie, in epischer und dramatischer Form, in die Reden, Handlungen und Schicksale anderer, von ihm beseelter, geistiger Wesen, niederlege. Durch die Macht seiner Darstellung soll er nun unsere Phantasie so sehr fesseln, dass wir, alle Schranken der Wirklichkeit, Zeit und Raum überspringend, in ihm, in dem Gefühl oder Gedanken, welchen er uns vorführt, unsere eigene Persönlichkeit aufgehen lassen.

Wir würden aber der Phantasie des Künstlers über die unsrige diese Herrschaft nicht einräumen, uns nicht so vollständig der Vorstellung, die er in uns zu erregen sucht, hingeben, wenn wir uns nicht durch dieselbe befriedigt fühlten. Daraus folgt, dass der Hauptgedanke, das Hauptgefühl oder die Darstellung desselben in dem Kunstwerke unsern Geist angenehm erregen muss, wenn letzteres seinen Zweck nicht verfehlen soll.

Worin liegt nun der Zauber, der Reiz, durch den dasselbe uns zu fesseln vermag? Theilweise schon in dieser Thätigkeit der Phantasie überhaupt. Wie jeder gesunde Körper, so hat auch jeder gesunde Geist das Bedürfniss, thätig zu sein. Wir erinnern an die schönen Worte, die Göthe seinem Egmont in den Mund legt, Worte, die an poetischer Schönheit von keinen anderen übertroffen werden, und uns unvergesslich in der Erinnerung schweben: „Von dir soll ich

scheiden, du süsse Gewohnheit des Seins und Wirkens?" Der Reiz des Lebens liegt ja, wie in dem Gefühl des Lebens selbst, in dem Gefühle der eigenen Persönlichkeit, so auch zum grossen Theil in der Thätigkeit. Diese Thätigkeit ist nun für die Phantasie nicht weniger ein Bedürfniss, als für die übrigen Geisteskräfte; und dies Bedürfniss wird selten durch die Wirklichkeit auf eine genügende Weise befriedigt.

Dass daher solche Werke, die blos die Phantasie in Thätigkeit setzen, ohne dass die Personen, deren Schicksale uns vorgeführt werden, uns gerade eine besondere Theilnahme einflössen; dass ferner solche, in welchen Personen, die unsere Theilnahme erregen, nicht in zu grosse Gefahren gerathen, oder doch am Ende Alles glücklich abläuft, Gefallen erregen: darüber hätte man sich nicht mehr zu wundern. Ausser dem Vergnügen einer grösseren Thätigkeit der Phantasie gewähren uns die Werke der letzten Art noch eine andere Befriedigung. Mögen sie auch manchmal die Personen, für deren Schicksal wir uns interessiren, im Kampfe mit der Noth, den Fesseln und Gefahren des wirklichen Lebens vorführen, im Kampfe mit denselben Mängeln und Widerwärtigkeiten, die unseren eigenen Wünschen so oft hindernd in den Weg treten: wir sehen doch mit Befriedigung, dass sie schliesslich, sei es nun auf eine natürliche, sei es auf eine mehr oder weniger wunderbare Weise, vor allem Unrecht, aller Noth bewahrt werden. Vermittelst unserer Phantasie versetzen wir uns in ihre Lage, träumen uns in eine andere Welt hinein, wo schliesslich dasjenige, dem wir unsere Theilnahme zugewendet haben, über alle zeitweiligen Widerwärtigkeiten den Sieg davon trägt, und befreien uns somit selber auf einen Augenblick von dem Druck und den beengenden Fesseln der Wirklichkeit. Darauf beruht der Reiz der Erzählungen von „Tausend und Einer Nacht", der Kindermärchen und der meisten Romane. Aehnlich verhält es sich in sittlicher Beziehung mit der Darstellung einer vollkommeneren Welt, reinerer Charaktere, als sie die gewöhnliche Wirklichkeit bietet. In beiden Fällen besteht ein Theil des poetischen Reizes darin, dass wir uns durch die Phantasie in eine uns besser zusagende Welt hinübertragen lassen und die Mängel und Sorgen der Wirklichkeit vergessen.

Wie aber, wenn die Poesie unserem Geiste gerade die Mängel dieser Wirklichkeit vorführt?

Wie können wir Vergnügen daran finden, in einem Trauerspiele, wie Othello, Romeo und Julia, diejenigen, an deren Schicksal wir so grossen Antheil nehmen, vom Unglück verfolgt und zuletzt diesem Unglück erliegen zu sehen, da wir uns doch mit unserer Phantasie in ihre Leiden und sie selber versenkt, und gewissermassen hineingelebt haben?

Die Antwort liegt theilweise schon in der Frage: wir haben uns blos mit der Phantasie in sie hineingelebt, und in die Gefahren versetzt, in welchen sie schweben; wir bewahren uns aber gleichzeitig, auch ohne uns dessen bewusst zu werden, das Gefühl der eigenen Sicherheit. Obgleich der Verstand sich nicht störend in die Thätigkeit der Phantasie einmischt, so hat er sich doch nicht so weit von dieser beherrschen lassen, dass auch er annehmen sollte, wir wären mit jenen Personen in Wirklichkeit eins geworden. Manche Abenteuer des Helden, die uns in dem vom Dichter vorgeführten Bilde ganz angenehm unterhalten, möchten wir selber nicht erleben. Sind wir doch bisweilen so herzlos, wenn wir den Helden des Romans im Sturm und Ungewitter draussen mit Gefahren kämpfen sehen, während wir beim warmen Ofen sitzen, uns mit Behagen unserer angenehmen Lage bewusst zu werden. Erinnert das nicht lebhaft an die bekannte Stelle in Faust?

„Nichts besser weiss ich mir an Sonn- und Feiertagen,
Als ein Gespräch von Krieg und Kriegsgeschrei,
Wenn hinten, weit in der Türkei,
Die Völker auf einander schlagen.
Man steht am Fenster, trinkt sein Gläschen aus,
Und sieht den Fluss hinab die bunten Schiffe gleiten;
Dann kehrt man Abends froh nach Haus,
Und segnet Fried' und Friedenszeiten.“

Das durch eine uns wirklich drohende Gefahr geweckte Gefühl enthält im Grunde dieselben poetischen Elemente, wie eine blos poetisch gedachte; daher ja für einzelne Menschen, die sich über die Furcht für ihr eigenes Leben zu erheben vermögen, gefährliche Abenteuer einen gewissen poetischen Reiz haben; wir erinnern nur an den Löwentödter Gérard.

Bei den Meisten lässt jedoch die Furcht vor dem Tode die Freude an solchen Abenteuern nicht aufkommen. Erst

nach überstandener Gefahr, in der Erinnerung vermögen sie poetisch auf uns zu wirken.

Trotz aller poetischen Täuschung, bewahren wir uns also beim Genuss der Poesie das Gefühl der eigenen Sicherheit; ja wir fühlen, ohne uns dessen ganz bewusst zu werden, dass selbst die Personen, deren Schicksal uns so ergreift, doch eigentlich nur Kinder der Phantasie des Dichters sind, die wir zu den unseren gemacht haben. Wie könnten wir uns sonst enthalten, bei der Aufführung eines Trauerspiels wie Hamlet oder Othello, an einzelnen Stellen selber dazwischen zu springen, um das drohende Unheil von dem Haupte unserer Lieblinge abzulenken? Dass übrigens der rohe Sohn der Natur, dem jene stille Reflexion des Bewusstseins mangelt, wirklich so ganz mit den Leiden eines gut dargestellten Helden eins wird, dass er seinem gepressten Herzen durch Ausrufe von der Theatergallerie herab Luft macht, gehört gerade nicht zu den Seltenheiten.

So hat ja auch für Kinder die Furcht vor Hexen und Gespenstern einen poetischen Reiz, wenn sie blos in Erzählungen von diesen Wesen sprechen hören; ihre Phantasie wird dadurch in regere Thätigkeit gesetzt. Sobald aber der Glaube an wirkliche persönliche Gefahr von Seiten derselben in ihnen aufkommt, entsteht ein geradezu unangenehmes Gefühl.

Um uns das Vergnügen an tragischen Begebenheiten in der Poesie zu erklären, kommt nun ferner die Seite in Betracht, von der uns der Dichter diese Begebenheiten vorführt. Der Gedanke an den Tod hat an sich gewiss nichts Poetisches; der Gedanke an den Tod geliebter Personen und an unseren eigenen, am wenigsten; und doch ist der Tod für's Vaterland ein sehr poetischer Gedanke. Das erhebende Gefühl der Vaterlandsliebe drängt den Gedanken an den Tod in den Hintergrund. Wie sollten wir uns auch den höchsten Grad der Vaterlandsliebe bildlich vorstellen, als durch den Tod für's Vaterland? Das Höchste, das ein Mensch opfern kann, ist das Leben; ein solcher Tod daher der höchste Ausdruck der Liebe und der Aufopferung, und als solcher hat er etwas Erhebendes. Wir fühlen in uns die Anlagen zu dieser Aufopferung; glauben vielleicht in dem Augenblick, derselben fähig zu sein; fühlen uns geistig und sittlich angeregt und gehoben; aber nur so lange der Gedanke an das Vaterland über den des

Todes vorwiegt. So lange dieses Gefühl ganz unsere Seele erfüllt, ist für andere Gefühle kein Raum mehr vorhanden; und der Tod hat für uns, wie für die christlichen Märtyrer, seinen Stachel verloren. Ist jene unsere Begeisterung hingegen nicht mehr im Stande, die Schrecken des Todes unbeachtet zu lassen, so erscheint derselbe nicht mehr poetisch; er ist nur noch etwas Schreckliches für uns. Ebenso mit dem Tod eines andern. Sehen wir einen Märtyrer, den Vertheidiger irgend einer edlen Sache, auf dem Scheiterhaufen oder dem Schaffot enden; so sind wir an sich Zeugen einer Handlung, die uns empört. Wir sehen blos einen Unterdrückten und seine Unterdrücker. Der Anblick des Holzstosses, der Henker, der Gewaltthat erregt in uns ein unfruchtbares Mitleid, einen fruchtlosen Hass, und den Grimm, nicht helfen zu können. Hörten wir aber den Mann in todesmuthiger Hingebung mit Begeisterung von seiner Sache reden, und wie er mit Freuden für sie sterbe, so würde seine Begeisterung auch uns ergreifen, unsere Phantasie erheben; und, von ihr auf den höheren poetischen Standpunkt emporgetragen, würden wir die Schrecken des Todes vergessen. Der Tod erschiene nur noch als das Mittel, um unserer Seele jenen höchsten Grad der Liebe und der Aufopferung vorzuführen.

Sehen wir einen Helden, wie auf dem Bilde „Napoleon auf der Brücke von Arcole“, um seine entmuthigten Schaaren wieder zu beleben, mit Begeisterung den auf ihn gerichteten Kanonen, einem fast sicheren Tode, entgegengehen; so tritt uns das Gefühl, das ihn beseelt, die Freiwilligkeit seiner Handlung, in ihrer ganzen Grösse vor die Seele. Sollten wir jedoch, nachdem uns ein Märtyrer durch seine Worte, der Held durch seine Handlung, seine eigene Begeisterung mitgetheilt, jenen gleich darauf wirklich den Flammen überliefern, diesen seinen Gegnern erliegen sehen; so würden wir den Blick nur mit Schmerzen abwenden. Unsere poetische Stimmung müsste vor einem andern Gefühle zurücktreten.

Der Künstler muss also unsere Blicke von den Leiden seines Helden, als blossen Leiden, ablenken; darf uns dieselben, nicht wie die Wirklichkeit, in allen Einzelheiten vorführen, sondern nur insofern sie dazu dienen, das Gefühl oder den Gedanken, welche ihn zum Schaffen begeisterten, die geistige Grösse des Menschen in vollem Glanze hervortreten zu lassen.

Also auch hier liegt der Reiz der Poesie nicht blos in einer gesteigerten Phantasiethätigkeit, sondern auch darin, dass sie uns über die Mängel und Leiden der Wirklichkeit erhebt; und zwar nicht mehr auf eine rein illusorische Weise, indem sie uns von einer sogenannten besseren, uns mehr zusagenden Welt träumen lässt, mit der die Wirklichkeit nicht übereinstimmt, sondern in einem tieferen Sinne. Sie lehrt uns erkennen und fühlen, dass die wahre Grösse des Menschen sich nur im Kampfe mit der rauhen Wirklichkeit offenbaren kann, in Uebereinstimmung mit den Worten des Dichters:

„Denn was ewig im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergeh'n." —
„Das ist das Loos des Schönen auf der Erde."

Ohne diesen Kampf könnte sich die höchste Schönheit nicht offenbaren. Das ist eine ganz andere Art von Versöhnung als diejenige, welche uns den Abgrund auf einen Augenblick zu verbergen sucht, indem sie ihn mit Blumen bedeckt. Die begeisterten, erhabenen Gefühle, die der Dichter seinem Helden in den Mund legt, theilen sich auch uns mit. Mit ihm fühlen auch wir uns gekräftigt und gehoben. Gerade dadurch, dass der Dichter seinen und unseren Schmerzen den gewaltigsten Ausdruck giebt, bietet er einen Trost uns dar. „Mir gab ein Gott zu sagen, was ich leide." Die in uns schlummernden geistigen und sittlichen Kräfte werden wach gerufen. Wir schwachen Seelen fühlen uns von des Dichters Riesengeist gehoben; wir nehmen einen Augenblick Theil an dem Leben, das in diesem Geiste wirkte, und erfreuen uns, in demselben Augenblicke, wo das ergreifende Bild von dem Elende des Menschenlebens sich vor uns abrollt, des erhebenden Genusses der gesteigerten Thätigkeit aller unserer Geisteskräfte. Und so dient all das Elend nur dazu, uns unsere wahre Grösse und unsere höhere Bestimmung erst recht fühlbar zu machen.

Wir sehen den Menschen im Kampfe mit dem gigantischen Schicksal, „welches den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt."*

* Diejenigen Künste, die sich sichtbarer Darstellungsmittel bedienen und uns stets nur eine Situation auf einmal vorführen können, wie die Sculptur und die Malerei, würden daher jenen Helden in der Situation darstellen müssen, wo die Freiheit seiner Handlung, also die Be-

Wie kann aber die Darstellung von Personen und Charakteren, die sich in kleinlichen Verhältnissen des Lebens schwächlich benehmen; wie können die erbärmlichen Gedanken und Gefühle dieser Personen unser Wohlgefallen erregen, da sie doch zu jenen grossartigen tragischen Gestalten, die sich selber und uns über die Dürftigkeit und Beschränktheit des irdischen Daseins erheben, den schärfsten Gegensatz bilden? Wenn der Dichter wirklich durch die Schwäche und Erbärmlichkeit dieser Charaktere unsere Aufmerksamkeit zu fesseln suchte, so müssten wir uns freilich mit Unwillen abwenden. Aber wie im Tragischen, so auch hier, im Komischen, dient die Beschränktheit und Dürftigkeit des irdischen Daseins nur als Mittel, um uns über jene Dürftigkeit zu erheben. Wie dort, so wird auch hier diese Beschränktheit uns nur vorgeführt, um die Erhebung des Geistes über dieselbe zu offenbaren. Während jedoch im Tragischen diese Erhebung grossentheils durch die Charaktere selber vollzogen wird, uns schon in ihren eigenen Reden und Handlungen entgegentritt (selbst Richard III., Macbeth und ähnliche Charaktere bilden

geisterung, die ihn zu derselben treibt, auch für das Auge am meisten hervortritt. Bleibt diese Begeisterung, wie z. B. bei Huss auf dem Scheiterhaufen, mehr innerlich, so dass sie nicht durch Handlung, sondern nur durch den Ausdruck des Gesichts unserem Auge entgegentreten kann; so ist es für die Sculptur und Malerei schon eine sehr schwierige Aufgabe, den beabsichtigten Eindruck auf den Beschauer wirklich zu erreichen. Die Poesie hingegen, die das innere Seelenleben, die Begeisterung eines Helden oder eines Märtyrers, in jeder Lage durch Worte zur Anschauung bringen kann, hat hier freieren Spielraum. Nur muss es dem Dichter wirklich gelingen, seinem Helden Worte in den Mund zu legen, die auch uns über das Herbe des Gegenstandes zu erheben vermögen. So wirkt in Shakspeare's Romeo und Julia der Tod der Liebenden als solcher auf unsere Phantasie fast gar nicht mehr. Wir fühlen nur die Macht der Liebe, die im Stande ist, sich mit Freuden dem Tode in die Arme zu werfen. Am grossartigsten tritt dies bei Othello hervor, obgleich hier wegen des herben Stoffes die von Rümelin gerügten Mängel der Motivirung unser Gefühl auf eine mehr peinigende und unangenehme Weise berühren. Wir sehen den Othello in seiner blinden Leidenschaft ein Wesen tödten, für das wir die grösste Theilnahme fühlen; wir sehen es mit eigenen Augen, und dennoch verlieren wir nicht die Theilnahme für den Mörder. Wir fühlen, dass die Raserei seiner Eifersucht in der Grösse seiner Liebe wurzelt. Wo jene am weitesten geht, tritt diese erst recht in ihrer ganzen Stärke hervor. Wie er sie tödtet, stösst er sich selber zugleich den Dolch mit in's Herz. Man hat sich gewundert, dass Shakspeare die Desdemona

nicht ganz davon eine Ausnahme), vollzieht sie sich im Komischen erst im Geiste des Dichters, der frei über dem Ganzen schwebt. Nur die Personen, welche er uns vorführt, fühlen sich durch die Dürftigkeit und Beschränktheit des irdischen Lebens, durch ihre eigenen Mängel beengt und gefesselt; er selbst durchschaut die inneren Widersprüche, die Schwäche und die Schlechtigkeit dieser Charaktere; sein hoher Sinn und die ungetrübte Heiterkeit seines klaren, fest in sich ruhenden Geistes kann sich gerade dadurch am herrlichsten offenbaren, dass sie uns sogar davon ein heiteres Bild zu entwerfen vermag. Diese gleichsam olympische Ruhe, Sicherheit und Festigkeit, diese Hoheit des Charakters und unverwüstliche Heiterkeit des Geistes zeigt sich nirgends grossartiger als in Molière's Eingebildetem Kranken, wo der Dichter, selber schon einen Fuss im Grabe, die Schilderung eines von Todesfurcht gepeinigten Geistes zu einem Bilde von dem Siege des Geistes über den Körper zu verklären vermochte. Nicht die Schwäche des eingebildeten Kranken, sondern die fast übermenschliche Geistesgrösse des wirklich kranken Dichters, der schon über so man-

nicht gleich sterben lasse; aber wir sollten erst aus ihrem Munde hören, dass selbst sie ihm wegen seiner That nicht zürnen kann. Sie leiht unseren eigenen Gefühlen Worte. Wir können es ebenso wenig. Und nun vergleiche man diese Darstellung mit dem von manchen Kritikern so sehr gepriesenen „Arzt seiner Ehre" von Calderon, wo gleichfalls ein Mann seine unschuldige Frau tödtet, aber nicht aus eifersüchtiger Liebe, sondern blos um seine Ehre zu rächen; gleich darauf heirathet er eine andere und zwar unter der unsinnigen Bedingung, dass diese sich auch auf den geringsten Verdacht hin von ihm solle tödten lassen. Die Dame geht darauf ein; und schliesslich muss noch der König, als oberster Richter im Lande, das Benehmen des Mannes billigen. — Nachdem Othello seinen Irrthum erkannt, überlässt ihn Shakspeare nicht lange seiner Verzweiflung; indem er die Abgesandten von Venedig ihm den Oberbefehl nehmen und denselben dem Cassio übertragen lässt, zwingt er ihn, diesen gegenüber, noch einmal seine ganze Manneswürde, seine ganze Selbstbeherrschung an den Tag zu legen. Wir hören ihn sich selbst das Urtheil sprechen; wir sehen ihn sich selber richten, und durch die Ruhe seiner Sprache klingt die Grösse seines Schmerzes hindurch. Es ist die Ruhe des Meeres, welches die unendliche Tiefe deckt. So entlässt uns der Dichter mit dem Gefühl, dass sein Held, dem es sonst nicht an Selbstbeherrschung fehlte, nur durch die Grösse seiner Liebe zu einer solchen Raserei der Leidenschaft getrieben wurde. Sein Tod erscheint uns, wie ihm selber, beinahe süss, da das Leben für ihn nur noch eine Qual sein konnte.

chen inneren und äusseren Feind sein Siegeslied angestimmt hatte, und nicht sterben konnte, ohne über den Tod, diesen letzten und schwersten aller Feinde, seinen letzten und glorreichsten Triumphgesang angestimmt zu haben, ist es, was uns aus dem eingebildeten Kranken entgegenstrahlt. Der Geist des Dichters selber, der auch dem Tode lächelnd ins Angesicht zu schauen vermochte, ist es, der hier zu uns redet; und sollte es ihm, wegen unserer Schwäche, auch weniger als dem Tragiker gelingen, uns ganz zu seiner Höhe empor zu heben; die Anschauung eines ohne alle Aufregung äusseren Kampfes, in voller Ruhe mit dem Tode ringenden und die Schrecken des Todes überwindenden Geistes lässt in uns die Ahnung von einer Seelengrösse aufsteigen, wie sie vielleicht aus keinem einzigen Werke der tragischen Poesie uns entgegen zu strahlen vermag.

Das angenehme Gefühl, welches durch die komische Poesie in uns erregt wird, hat nichts mit der etwas eingebildeten Selbstüberhebung zu thun, die sich gern für klüger hält als andere; eine solche egoistische Freude enthält kein poetisches Element. Das Gefallen am Komischen beruht, wie das am Tragischen, einzig und allein auf einer gesteigerten Thätigkeit unserer Geisteskräfte und dem Gefühl der Erhebung über die Wirklichkeit, einem Gefühl, das den schaffenden Dichter beseeligte, und das sich auch dem Leser oder Zuschauer mittheilt. Wie dort, so geben auch hier gerade die Mängel der Wirklichkeit dem Dichter Gelegenheit, seine Erhebung über dieselbe zu offenbaren und unsern Geist mit demselben Gefühl souveräner, von keiner Fessel beengter Geistesfreiheit zu erfüllen. Um sich aber auf eine solche Weise (wie z. B. Molière im Eingebildeten Kranken) über die Wirklichkeit und seinen eigenen Zustand erheben, und sich vollständig in fremde Wesen und ganz entgegengesetzte Lagen versetzen zu können, dazu bedarf es wiederum vor allem der Phantasie.

Das künstlerische Schaffen und der poetische Genuss beruhen also beide wesentlich auf der Thätigkeit der Phantasie. Auf einen strengen Beweis von der Richtigkeit dieses aus unserer obigen Entwickelung naturgemäss hervorgehenden Satzes brauchen wir uns wohl nicht weiter einzulassen, da derselbe als einer der ersten Grundsätze der Aesthetik angesehen werden kann und besonders von unseren Shakspearekritikern, gegen die wir ankämpfen, Shakspeare zu Ehren

und Molière zum Schaden, stets in dem Munde geführt wird.

Wir halten also den schon von ihnen aufgestellten Satz aufrecht. Nur wollen wir bei der Anwendung dieses Satzes auf unsere beiden Dichter strenger verfahren, als es unsere Kritiker gethan, die sich in der praktischen Anwendung ihrer Theorie selber nur zu sehr von ihrer Phantasie haben leiten lassen. So lange wir den Werken der Kunst als blos empfangende Laien gegenüberstehen, sollen wir uns einzig und allein unseren Gefühlen hingeben, und unsere Phantasie von der des Dichters leiten lassen. Als Kritiker hingegen müssen wir die empfangenen Eindrücke vor das Forum des logisch denkenden Verstandes citiren, und uns von denselben strenge Rechenschaft zu geben suchen. Unsere Shakspearekritiker haben in der Praxis den entgegengesetzten Grundsatz befolgt. Sie stellen sich nicht als blos empfängliche Laien dem Kunstwerk gegenüber, überlassen sich nicht den unmittelbaren Eindrücken, welche dasselbe in ihnen hervorrufen soll, um dann diese Eindrücke selber der Kritik des denkenden Verstandes zu unterwerfen; nein, dem Kunstwerke selber stellen sie sich gleich von vorn herein mit dem trockenen, kritisch zergliedernden Verstande, oder was noch schlimmer ist, mit einer nicht blos empfangenden, sondern selbst thätig schaffenden Phantasie gegenüber (letzteres thun sie besonders bei Shakspeare, ersteres bei Molière), und die Eindrücke, welche sie dann nicht von den Werken des Künstlers, sondern von ihren eigenen Phantasiegebilden empfangen haben, suchen sie auf eine rein phantastische, nicht logisch strenge, verstandesmässige Weise als die einzig richtige, aus der innersten Natur des Kunstwerks hervorgegangene, nachzuweisen.

Wir verlangen, in Uebereinstimmung mit dem von jenen Kritikern selber aufgestellten Grundsatz (dass das künstlerische Schaffen und der künstlerische Genuss beide auf Phantasiethätigkeit beruhen, letzteres aber auf einer rein empfangenden Phantasiethätigkeit), dass der Kritiker zuerst als blosser Laie an das Werk des Dichters herantrete, heisse dieser Dichter nun Shakspeare oder Molière, und dass er sich dann von dem Eindruck, welchen sein gesundes gewöhnliches Gefühl empfangen, mit dem gesunden gewöhn-

lichen Menschenverstande Rechenschaft zu geben versuche.

Auf diese Weise angewandt, giebt der vorher aufgestellte Grundsatz die entgegengesetzten Resultate. Wir bedienen uns derselben Waffe, wie unsere Gegner, erlauben uns aber, sie ihnen in den Händen umzukehren. Ihre Spitze trifft nicht mehr den *Hamlet*-Molière, sondern den *Laertes*-Shakspeare.

Wenn der poetische Genuss wesentlich auf einer Thätigkeit der blos nachempfindenden Phantasie beruht, so darf der Dichter nicht verlangen, dass wir die Gedanken oder Gefühle, welche ihn zum Schaffen trieben, mit unserem Verstande oder unserer schaffenden Phantasie aus ihm mühsam heraussuchen. Sollen dieselben uns poetisch anregen, so müssen sie für unsere empfangende Phantasie anschaulich im Kunstwerk vorliegen. Wir müssen, ohne es zu wollen, unmittelbar von diesem Gedanken angeregt, erfüllt und durchdrungen werden, und unser kritischer Verstand hat einzig und allein die Frage zu beantworten: Worin jener unmittelbar und unwillkürlich empfangene Eindruck seinen Grund habe? Somit muss denn jedes Kunstwerk die für unsere Phantasie anschauliche Darstellung Eines Gedankens, Eines Gefühls sein, das unsere Phantasie angenehm anrege, so dass wir gezwungen werden, aus uns selber herauszutreten, und uns in der Anschauung dieses Gedankens zu verlieren. Dies ist allen Kunstwerken gemeinsam und macht sie gerade zu Kunstwerken. Dies ist es, wodurch sich die Erzeugnisse der Künste, z. B. die der Poesie, von denen der Prosa unterscheiden.

Ein Werk der Prosa soll auch die Darstellung Eines Hauptgedankens zum Gegenstand haben. Derselbe braucht aber nicht der Phantasie anschaulich gemacht zu werden. So hat es z. B. der Mann der Wissenschaft mit unserem Verstande zu thun, er soll uns belehren; und merken wir, dass in seiner Darstellung, und daher in seiner Natur, die Phantasie über den Verstand vorherrscht, so verlieren wir vielleicht gar das Vertrauen zu seiner Wissenschaft.

Näher stehen dem Künstler schon der politische und der religiöse Redner. Sie können auch zuweilen die Phantasie der Zuhörer anzuregen suchen; der letztere kann sich auch, auf den Flügeln der Phantasie, über alle Schranken der Zeit und

des Raumes hinwegtragen lassen, um uns die Freuden des Himmels und die Qualen der Hölle vorzumalen. Bei ihnen ist es aber blos Mittel zum Zweck. Sie erheben uns über die Wirklichkeit, um uns erst recht in dieselbe zurückzuführen. Sie wollen nur für ihre politische und religiöse Ueberzeugung wirken, und uns dieselbe Ueberzeugung beibringen, damit wir sie in der wirklichen Welt zur Richtschnur unserer Handlungen machen.

Bei dem Dichter, dem Künstler hingegen, ist jene Anregung der Phantasie selbst Zweck. Er führt uns in seine Welt der Phantasie hinüber, damit wir uns darin wohl fühlen und die wirkliche Welt darüber vergessen. Der wahre Dichter denkt im Augenblicke begeisterten Schaffens wohl gar nicht an sein Publikum. Er lebt zu sehr in seiner idealen Welt, als dass er dabei an die wirkliche denken sollte. Die Gedanken, die Bilder, die seine Seele erfüllen, sind zu gewaltig; sie lassen ihm keine Ruhe; es ist ihm Bedürfniss, denselben einen Ausdruck zu geben. Er dichtet wie der Vogel singt. Seine Natur zwingt ihn dazu. Nun hat aber überhaupt jeder Mensch, der nicht ausschliesslich mit der leiblichen Noth zu kämpfen und irgendwie über niedere Triebe sich schon erhoben hat, gleichfalls das Bedürfniss einer regeren Beschäftigung der Phantasie und einer angenehmeren oder höheren Geistesthätigkeit, als sie ihm die Wirklichkeit bieten kann; und so kommt die Begeisterung des Dichters dem Bedürfniss des Publikums entgegen. Während daher der politische und religiöse Redner mich als eine von ihnen verschiedene Individualität gelten lassen, die sie in ihrem Sinne nur beeinflussen wollen, erwartet der Dichter als selbstverständlich, dass ich mich mit meiner Phantasie in den Gebilden der seinigen verliere. So reden mich denn jene auch als eine besondere Persönlichkeit an, dieser spricht nur seine Gefühle aus und kümmert sich scheinbar gar nicht darum, dass ich existire.*

* Die Kunst und die Poesie wenden sich also an die Phantasie. Das soll jedoch nicht heissen, dass die übrigen Geisteskräfte gar nicht durch sie in Thätigkeit gesetzt würden. Um vermittelst der Phantasie die Gedanken und Gefühle, welche in ihm selber leben, uns vorführen zu können, bedarf der Künstler, wie wir schon gesehen, gewisser äusserlicher

An den Einen Gedanken, in dessen Anschauung sich meine Phantasie poetisch versenken und verlieren soll, können sich nun, wie schon früher angedeutet, manche Nebengedanken anschliessen, die ihm untergeordnet oder scheinbar entgegengesetzt, nur dazu dienen, ihn desto mehr hervortreten zu lassen.

Für jeden dieser Gedanken hat der Künstler den entsprechenden Ausdruck, d. h. den entsprechenden Zug oder Ton, oder die entsprechenden Worte zu wählen. Einem jeden dieser Gedanken, dieser Züge, Töne oder Worte, hat er die Stelle anzuweisen, die ihm in dem Bau des Ganzen zukommt; die Stelle, wo er am besten den Hauptzweck unterstützen kann; den Zweck nämlich, jenen Hauptgedanken unserer Phantasie so anschaulich zu machen, dass er sie angenehm anrege, fessele und zwinge, sich in der Anschauung desselben zu verlieren.

Ausdrucksmittel. Wie diese das äusserliche, so ist die Phantasie nur das innere Medium, durch welches sich der Künstler mit dem Leser oder Beschauer in Verbindung setzt. Um seine Gedanken und Gefühle, die in ihnen liegende sittliche Gesinnung zu schätzen und zu verstehen, um die Bedeutung jener Ausdrucksmittel kennen, und den Gebrauch, den der Künstler von ihnen gemacht, richtig würdigen zu lernen, darf es mir selbst an Verstand, Gemüth und sittlicher Gesinnung nicht fehlen. Dies zeigt sich schon darin, dass viel mehr Leute im Stande sind, die Schönheiten eines Gedichts, als die eines Gemäldes oder einer Statue zu fühlen und zu würdigen. Um nämlich ein Gemälde nach Gebühr zu schätzen, muss man die Gesetze der Perspective u. a. kennen, die den meisten Laien fremd sind; um eine Statue zu beurtheilen, muss man den Gliederbau des menschlichen Körpers studirt haben; man muss wissen, welche Gefühle, welche Bewegungen des Körpers bestimmte Muskelbewegungen zur Folge haben; sonst kann man die innere, geistige Bedeutung, die der äusseren Erscheinung zu Grunde liegt, nicht erkennen. Um einen Dichter zu verstehen, darf man mit der Sprache nicht unbekannt sein, deren er sich bedient. Da nun ein Jeder wenigstens eine Sprache gelernt hat, so kann er die Dichter, die in dieser Sprache geschrieben, leichter beurtheilen, als einen Bildhauer oder einen Maler. Und auch hier hängt wieder unsere Befähigung zum Verständniss und zur richtigen Würdigung einer Dichtung von dem Grade ab, inwiefern wir dieses sprachliche Material beherrschen. Je besser wir mit den sprachlichen Ausdrucksmitteln vertraut sind, die dem Dichter zur Darstellung bestimmter Gedanken und Gefühle dienten, desto besser werden wir diese Gedanken und Gefühle verstehen; ohne Verstand und Gefühl lassen sich aber nicht die dazu erforderlichen Kenntnisse erwerben.

Die Architectur, Sculptur und Malerei bedienen sich sichtbarer Darstellungsmittel, müssen also jene Gedanken als Formen und Züge im *Raum* vorführen; und weil an jedem einzelnen Punkte des Raumes nur Ein Zug Platz hat, neben einander. Die Musik und die Poesie haben hörbare Darstellungsmittel. Da nun in jedem Augenblick nur Ein Ton, Ein Wort mein Gehör treffen kann, müssen diese Künste ihre Töne und Worte nach einander, in der Zeit, auf mich wirken lassen.

Jene Künste haben den einzelnen Zügen daher die richtige und ihrer Bedeutung für den Hauptgedanken entsprechende Stelle im Raum, Musik und Poesie dagegen in der Zeit anzuweisen.

Und so muss denn ein *jeder dieser Züge, Töne oder Worte, so muss jeder einzelne Gedanke, den sie ausdrücken helfen, seiner Bedeutung nach an der richtigen Stelle das Seinige dazu beitragen, um die beabsichtigte Gesammtwirkung auf die Phantasie zu erzielen. Die Gesammtsumme all dieser einzelnen Eindrücke bringt den Gesammteindruck hervor.*

In den Künsten, die sich räumlicher, sichtbarer Darstellungsmittel bedienen, tritt dies weniger an den Tag, weil wir da oft das Ganze gleich mit einem Blicke überschauen; die nacheinander auftretenden Töne und Worte der Musik und der Poesie hingegen können unmöglich gleich im ersten Augenblicke den beabsichtigten Gesammteindruck hervorrufen. Sie müssen aber *gleich von Anfang an unsere Phantasie fesseln, und auf den Hauptgedanken vorbereiten; an den ersten Eindruck reihen sich dann die folgenden an, um ihn zu verstärken; so dass er lawinenmässig heranwächst, jeder neue Eindruck auf den vorhergehenden, dem er selber neue Kraft zuführt, gestützt, und immer klarer und gewaltiger auf das eine Hauptziel, den Hauptgedanken, lossteuernd, bis am Schluss, als Resultat der einzelnen Eindrücke, der Gesammteindruck, der Hauptgedanke, als ein klares Bild vor unsere Seele tritt.* Nur ist es natürlich, dass, in Werken von grösserer Ausdehnung, nicht in jedem Augenblick der Eindruck gesteigert werden kann. Die einzelnen Gedanken, Gefühle und Handlungen müssen motivirt werden; daher treten Ruhepunkte dazwischen und diese kommen dem Leser und

Zuschauer erwünscht, weil sein Geist gleichfalls der Sammlung bedarf. Folgten die Eindrücke Schlag auf Schlag, so würden sie ihn zu sehr angreifen und den reinen Genuss stören.

Hiernach kann man im Grossen und Ganzen über den Werth eines Kunstwerkes entscheiden, insofern blos die Einwirkung auf unsere Phantasie zur Frage kommt. Ein Werk z. B., das obigen Bedingungen nicht genügt, eine dramatische Dichtung, in der weder die Worte noch die Handlungen meine Phantasie fesseln, die weder im Anfange, noch in der weiteren Entwickelung sie in rege Theilnahme zu setzen vermag, geschweige denn, dass der Eindruck sich bis zum Schluss steigere, hat keine poetische Bedeutung. Es kann aber auch umgekehrt ein Werk einige jener Bedingungen im vollsten Masse erfüllen, meine Phantasie auf's gewaltigste anregen, ohne doch von bedeutendem Werth zu sein. Ja, gerade diese Aufregung kann so unangenehm werden, dass man sich von dem Buche mit Unwillen abwendet, wie es z. B. bei dem Arzt seiner Ehre und bei vielen anderen Tragödien Calderon's der Fall ist.

Da nun in diesen Werken die Ausführung der Idee in künstlerischer Beziehung wenig zu wünschen übrig lässt, so muss der Grund des Unwillens in den Gedanken oder Gefühlen selbst liegen, welche sie darstellen.

Und so kommen wir denn auf die zweite Anforderung, die man an ein Kunstwerk zu stellen hat, die geistige und sittliche Bedeutung seines Hauptgedankens, seinen geistigen und sittlichen Inhalt. Die eigentliche poetische Bedeutung eines Kunstwerkes liegt freilich in seiner Wirkung auf die Phantasie, und diese Wirkung ist bedingt durch die lebendige Form, in welcher des Dichters Phantasie seine Ideen oder Gedanken der unsrigen vorführt; aber nicht durch diese Form allein.

Wir haben schon früher bemerkt, dass wir der Phantasie des Künstlers nicht eine so grosse Macht über die unsere einräumen, letztere nicht so vollständig der Vorstellung, die er in uns erregen will, hingeben würden, wenn dieselbe uns nicht befriedigte.

Die in dem Kunstwerk dargestellte Idee muss unsern Geist angenehm erregen; und ob dies geschieht, das hängt nicht weniger von dieser Idee,

diesem Gefühle selbst ab, als von ihrer poetischen Darstellung. Die Wirkung der Darstellung kann durch den geistigen und sittlichen Inhalt des Werkes geschwächt, ja vollständig aufgehoben, oder umgekehrt durch denselben gestärkt und im höchsten Grade gesteigert werden. Und ausserdem kann man jedes Kunstwerk, abgesehen von seiner poetischen Bedeutung, als ein Werk des menschlichen Geistes im allgemeinen auffassen, das nicht blos meine Phantasie eine Zeit lang angenehm unterhalten, sondern mich auch als denkendes und sittlich fühlendes Wesen anregen und befriedigen soll.

Die poetische Wirkung eines Werkes kann also durch den geistigen und sittlichen Inhalt, seine Idee, geschwächt oder gar vollständig aufgehoben werden; wenn nämlich dieser Inhalt oder diese Idee entweder meinen Verstand oder mein Gefühl, und insbesondere mein sittliches Gefühl, oder gar alle zusammen zum Widerspruch reizen; sei es nun in dem guten Glauben, mir hohe Wahrheiten zu predigen, wie bei Calderon und anderen von gewissen deutschen Kritikern so sehr gerühmten Spaniern, bei denen die Phantasie alle geistige Gesundheit untergraben hat; sei es, dass der Künstler, anstatt zu meinem Geiste zu reden, offen den Cultus der Sinnlichkeit prediget. Diejenigen Werke, die nicht zugleich meinen Verstand und mein sittliches Gefühl verletzen, sondern nur eins von beiden, stehen natürlich in geistiger oder in moralischer Hinsicht höher als jene.

Besser schon sind solche, deren Inhalt oder Idee nicht gerade mit meinem Verstand und Gefühl in offenen Widerspruch tritt, die jedoch auch keinen höheren geistigen und sittlichen Anforderungen genügen. Ohne zu ahnen, dass man überhaupt solche Anforderungen stellen könnte, wenden sie sich nur an die niederen Neigungen des Menschen: die Furcht vor dem Tode, das Streben nach Geld und Gut u. s. w.

Dahin gehört grösstentheils die gewöhnliche Romanliteratur, Räuber- und Mordgeschichten, in denen die Gefahr, in der das Leben des Helden schwebt, für das Publikum, auf das sie berechnet sind, den Hauptreiz ausmacht. Man braucht von manchen Werken nur den Titel zu lesen, die Ueberschriften einiger Capitel; von manchen Zeitschriften nur die Illustrationen anzusehen, um zu erkennen, dass sie für ein solches Publikum bestimmt sind. Dass diese Werke,

wenn sie nicht gar zu einfältig sind, eine Zeit lang ein grosses Publikum finden, ist natürlich; denn sie speculiren grossentheils auf die Todesfurcht, ein Gefühl, auf dessen weite Verbreitung unter den Menschen ein Jeder aus sich selber Schlüsse ziehen kann. Sie bieten dem Geiste gar nichts, begünstigen meistens das Vorwiegen der sinnlichen Triebe über das Geistige im Menschen, versetzen bei Manchen gar die Sinne in eine fieberhafte Spannung und können daher geistig und körperlich verderblich wirken. Anstatt, wie die wahre Kunst, den Tod, und überhaupt das Sinnliche, nur als ein Mittel zu gebrauchen, um uns den Sieg des Geistes über den Körper vorzuführen, die Begeisterung, welche den Tod für nichts achtet, malt man hier alle seine Schrecken als solche mit einer wahren Virtuosität aus, z. B. Eugen Sue in seinen Geheimnissen von Paris; wir sollen als sinnliche Menschen für das blos sinnliche Leben des Romanhelden fürchten. Dies ist also der vollständige Gegensatz zur wahren Kunst, die uns geistig über die blosse Sinnenwelt erhebt; wie Shakspeare in Romeo und Julia, wie Molière in seinem Eingebildeten Kranken, wo gerade die Todesfurcht komisch behandelt worden ist. Je gewaltiger die Phantasie des Verfassers, je grösser seine Herrschaft über die des Publikums, desto verderblicher natürlich die Wirkung. Manche Effectstücke, die unter allgemeinem Beifall über die Bühne wandern, gehören auch hierher. Solcherlei Werke haben denn auch meist das Schicksal, von der Nachwelt vergessen zu werden; freilich nicht blos weil sie schlecht sind — finden sie doch Beifall bei der Gegenwart — sondern weil es jederzeit Leute genug giebt, die das grosse Publikum mit ähnlichem Futter versorgen.

Meisterwerke hingegen bringt nicht jedes Jahrhundert so reichlich hervor; daher man um ihretwillen gern bis in die Zeiten Homer's zurück greift. So überleben diese allen Wechsel der Zeiten.*

* Zuweilen bringt der Widerspruch zwischen der feierlichen poetischen Form und dem Mangel an geistigem Gehalt in jenen Werken eine komische Wirkung hervor. Ich erinnere nur an die bekannten Verse:

Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir;

und an die anderen:

Wer löst mir, Graf Orendur,
Dieses Räthsel der Natur?

Der Dichter kann sich aber auch damit begnügen, blos unsere Phantasie anzuregen, ohne gerade den Verstand und das sittliche Gefühl zu verletzen, und ohne besonders auf jene natürlichen Regungen des Menschen zu speculiren. Hierher gehören vor allem die Erzählungen aus Tausend und einer Nacht. Da schweift die Phantasie des Künstlers überall umher, ungebunden durch die Gesetze des gewöhnlichen Denkens, der äusseren und inneren Wahrscheinlichkeit. Er sucht uns gerade durch das Phantastische, Romanhafte, durch das Seltsame, Abenteuerliche seiner Poesie zu fesseln. Auf die naturwahre, consequente Schilderung menschlicher Charaktere lässt er sich nicht ein. Von höheren Gedanken, tieferen Gefühlen keine Spur. Wo der Stoff ihn dazu zwingt, seine Charaktere bestimmte, sittlich oder unsittlich gefärbte Gefühle aussprechen oder Handlungen verrichten zu lassen, denen solche Gefühle oder Gedanken zu Grunde liegen könnten, da entwickelt er dieselben nicht aus dem Charakter der Personen, so dass wir die Ueberzeugung gewönnen, dieselben müssten und könnten, vermöge ihres Charakters, nicht anders handeln; sondern er leiht den Personen auf einen Augenblick die Eigenschaft, die Stimmung, die ihm gerade zu einem bestimmten Momente passt; z. B. er lässt sie eine grausame Handlung begehen, ohne dass sie deshalb überhaupt grausamer Natur zu sein brauchten. Bei einer andern Gelegenheit lässt er dieselben Personen, wo er es nöthig hat, Reue fühlen, oder gar ohne Weiteres eine gute Handlung verrichten, um diese ebenso wenig aus dem Charakter entspringen zu lassen. Die handelnden Personen, mögen es nun Menschen oder Geister sein, oder mögen sie andere Namen tragen, sind Figuren ohne genau bestimmte Individualität, die sich weder von Seiten ihres Denkvermögens, noch durch Tiefe des Gefühls empfehlen. Durch alles, was sie thun, sagen und leiden, wird nicht ihr Herz, sondern nur ihre Phantasie angeregt. Keine von den Eigenschaften, die wir an ihnen entdecken mögen, ist in ihr innerstes Wesen, ihr Herz übergegangen, weil sie kein Herz haben. Bei ihrer Bildung war der Dichter ebenso wenig mit seinem Herzen thätig, als mit seinem Verstande. Es sind blose Kinder seiner Phantasie, die daher auch in uns nur die Phantasie beschäftigen und nur das Gefühl des Wunderbaren und Abenteuerlichen erregen können. In dieses Bereich ge-

hören auch die sogenannten Phantasie-Komödien der neueren Völker.

Am reinsten hat sich bei den Spaniern die Phantasie-Komödie ausgebildet und einzelne Werke Calderon's, wie Stille Wasser sind tief *(Guardate del agua mansa)*, können als Muster der Gattung gelten. Die Handlung dient hier nicht dazu, den Charakter und die Leidenschaften der handelnden Personen zu schildern, wie in den Charakter-Tragödien Shakspeare's und Charakter-Komödien Molière's. Die Eigenschaften, die wir noch an diesen Personen entdecken mögen, die Leidenschaften, die sie anregen, sind nicht bis zu ihrem Herzen durchgedrungen. Das Vorherrschen der Phantasie zeigt sich bei ihnen negativ darin, dass ihre Handlungen nicht aus den Charakteren hergeleitet werden; positiv darin, dass, wo sie wirklich aus sich selber handeln, die Gefühle, die sie zum Handeln treiben, sich nicht des ganzen Menschen bemächtigt haben, dass nur die Phantasie, nicht ihre ganze Seele sie dazu anregt.

Bei der leidenschaftlichen Natur der spanischen Phantasie ist es nun ganz natürlich, dass in den Phantasie-Komödien der Spanier diese Gefühle, die blos in der Phantasie ihren Sitz haben, auftreten, als wenn sie den ganzen Menschen beherrschten; denn wie wir schon bei Calderon's Tragödien bemerkten, hat dort die Phantasie Gemüth und sittliche Gesundheit untergraben. Es bleibt darum aber doch Phantasie. Der Calderon'sche Ritter verliebt sich sterblich in verschleierte Damen, von denen er nur den Fuss gesehen hat; er fliesst über von weitläufigen, die Handlung hemmenden Schilderungen der Geliebten oder anderen rhetorischen Uebungen; bei dem kleinsten Anlass lodert seine Eifersucht in vollen Flammen auf. Gleich zieht man die Säbel; und kommt jemand um, so genirt das niemanden; die Phantasie hat kein Gewissen. Den Leser stört es auch nicht; denn wenn eine Person ihm nicht als voller Mensch entgegengetreten ist, sondern nur als Seifenblase der Phantasie, so kann in ihm ebenso wenig das Gefühl wie der Verstand berührt werden. Er sieht die Personen blos von der Oberfläche, daher sie ihm auch nicht näher treten. Er verlangt von ihnen nur Beschäftigung seiner Phantasie; und so kann ihn der Tod eines Helden wenig interessiren, wenn nur noch genug andere übrig bleiben, um ihn weiter

zu beschäftigen. Der Dichter hat hier ein sehr leichtes Spiel. Er braucht nur die Oberfläche des Lebens zu schildern, ohne alle Menschenkenntniss und tieferes Eindringen in die menschliche Natur; denn durch letzteres würde gerade der Leser von dem Standpunkte der Phantasie auf einen andern versetzt werden, von welchem aus er Manches nicht so leicht hinnehmen würde, was so keinen Anstoss bei ihm erregt. Erfindung und Anordnung des Stoffes richtet sich blos nach dem genannten Zweck, möglichst die Phantasie in Anspruch zu nehmen; und auch in dieser Hinsicht musste das schon an sich phantastische Leben der Spanier dem Dichter die Arbeit erleichtern (cf. Schack III. 233, aus den Briefen der Gräfin D'Aunoy). Man darf daher diese Freiheit der Phantasie von aller Nebenrücksicht dem Dichter nicht als poetisches Verdienst anrechnen, wie man es bei den Spaniern im Gegensatz zu Molière gethan hat. Im Grossen und Ganzen kann in diesen Stücken nicht von komischer Charakteristik die Rede sein, weil menschliche Schwächen uns hier nicht komisch vorgeführt werden. Die Charaktere sind weder gut noch schlecht. Ich erinnere mich augenblicklich nur zweier spanischer Stücke, deren Hauptpersonen mit Schwächen behaftet wären; aber auch da sind es nur Auswüchse der Phantasie: ich meine den Lügner in der *Verdad sospechosa* und die Diana im *El desden con el desden*. Herr v. Schack rühmt eine *Marta la piadosa* von Tirso als lebenswarmes Bild der Heuchelei und von unendlich poetischerer Färbung als der *Tartuffe*. Ich kenne es nicht. Da Herr v. Schack seinen Ausspruch, wie gewöhnlich, wenn es sich um Molière handelt, durch kein Wort näher begründet hat; und da eine tiefer eindringende Charakteristik der Heuchelei mir mit dem, was Herr v. Schack unter Poesie versteht, unvereinbar scheint, so vermuthe ich, dass auch hier an keine wahre Heuchelei, die im Charakter ihren Grund hätte, zu denken sei, sondern nur an ein Phantasiegebilde. Die Heuchelei ist etwas so Grundhässliches und Poesiewidriges, dass man sich über die poetische Kraft wundern muss, mit der Molière diesen Gegenstand in seinem *Tartuffe* behandelt, und es wird wohl schwerlich jemandem gelingen, bei gleich feiner Charakteristik eine poetischere Färbung hervorzubringen. Daher mag Herr v. Schack auch hier das Spielen der Phantasie auf der Oberfläche, das den Dichter von der Mühe befreit, die

Widrigkeit eines Gegenstandes durch die Kraft der Komik zu überwinden, den Mangel eindringender Charakteristik als Schönheit ausgelegt, und dem Molière seine tiefere Charakteristik als einen Fehler angerechnet haben. Der oben erwähnte Lügner der spanischen Komödie z. B. macht keinen unangenehmen Eindruck, weil er nicht aus Schlechtigkeit lügt, sondern nur um sich und uns zu amüsiren. Da kann also von komischer Charakteristik nicht die Rede sein. Der bescheidenen Forderung, die man an eine Phantasie-Komödie stellen muss: dass nämlich die Phantasie des Dichters oder die der Personen durch den Verstand in den gehörigen Schranken gehalten werde, damit nicht auch dies einzige Ziel, das sie sich steckt, unsere Phantasie zu unterhalten, verfehlt werde; dieser bescheidenen Forderung ist nicht immer von den Spaniern Rechnung getragen worden, selbst in dem *El desden con el desden.* Die spanischen Dichter haben wohl stets eine specifisch spanische Phantasie vor Augen gehabt, die mit dem Verstand durchgeht. Von einem grossen Künstler darf man jedoch verlangen, dass er, nicht befangen in den Fehlern seiner Zeit und seiner Nation, die allgemeine normale Menschennatur vor Augen habe. Besser haben diesen Forderungen genügt Gozzi in seinen lieblichen Märchen, Picard in den hierhergehörigen Stücken, wie *Le conteur* etc., und ebenso Molière in dem einzigen Stücke der Art, das er geschrieben: dem *Sicilien ou l'amour peintre*, einem kleinen Meisterwerke der Gattung, das alle Anforderungen befriedigt. Die Heiterkeit des Ganzen wird durch keine Mordthat gestört, wie im Spanischen; „die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, das Feuer und das Leben der Darstellung, die Wahrheit der Motive ist viel grösser“, als in den meisten spanischen Stücken der Art, „die Rapidität des Dialogs ist weit hinreissender“, so dass alle Vorzüge, die Herr v. Schack in Molière's sonstigen sogenannten prosaischen und nüchternen Stücken vermisst,' sich hier vereinigt finden. Dazu hat es noch einen anderen Vorzug, der Herrn v. Schack freilich als ein Fehler erscheinen wird; es hat nämlich weniger dichterische Ueberschwenglichkeit in der Sprache, so dass es keiner Person einfällt, sich in einem Athem einen Flammengletscher und einen Schneevulkan zu nennen; auch ist es nicht so reich an Motiven, wie v. Schack vielleicht sagen würde, wir meinen, nicht überladen mit Handlung, so dass die Phan-

tasie nie ruhig die Gegenwart geniessen könnte, sondern rastlos von einem wunderbaren Vorfall zum anderen getrieben würde. Es ist hier in allem das rechte Mass gehalten. Der gesunde Sinn des Dichters hält die Phantasie in den gehörigen Schranken. Molière neigte sich aber an und für sich nicht sehr zu einer Gattung von Poesie, die uns freilich ganz angenehm beschäftigen kann, aber nicht im Geringsten zum Denken anregt; Molière war ein ganzer Mensch, ein Mensch von Charakter, und darum drängte es ihn, ganze Menschen zu schaffen. Er kannte die menschliche Natur und das Leben; und darum zog er es vor, Typen wirklicher Menschen zu schildern, statt jener in der Luft schwebenden Phantasiegebilde. Zu der Gattung der Phantasie-Komödien gehören nun auch, wie wir später sehen werden, die meisten Komödien Shakspeare's.

Bedeutender an Gehalt sind schon diejenigen Werke, die durch Vermittelung der Phantasie vorwiegend auf den Verstand oder auf das Gefühl oder auf den sittlichen Willen zu wirken suchen. Wenn nur die ihnen zu Grunde liegende Tendenz gesund ist und die poetische Wirkung nicht durch dieselbe beeinträchtigt wird, so sind sie, wie Lessing's Nathan und zum Theil auch des Pilgers Wallfahrt von Bunyan, jenen blossen Phantasiegebilden an Bedeutung weit überlegen.

In den Kunstwerken ersten Ranges thut sich aber der Phantasie ein ganz anderes Reich auf: die Schilderung menschlicher Charaktere in ihrer ganzen Tiefe; und, da der Mensch nur in seiner Leidenschaft die Tiefe seiner Gefühle offenbart, die Schilderung menschlicher Leidenschaften, nicht auf der Stufe, wo sie erst in unserer Phantasie ihre Wohnung aufgeschlagen haben, sondern bis zum Herzen durchgedrungen, den ganzen Menschen, Phantasie, Verstand, Gemüth und alle Bestrebungen lenken und beherrschen.

Die niedrigsten der von uns besprochenen Gattungen erregten blos unsere Nerven, auf eine nebenbei für letztere selber schädliche schwächende Weise; sie wirken auf den gesunden Menschen wie die schwüle Atmosphäre eines Treibhauses, und wer sich auf die Dauer darin gefällt, in dem wird das Sinnliche über das Geistige und Sittliche das Uebergewicht erlangen.

Die zweite Gattung beschäftigte blos unsere Phantasie durch abenteuerliche Geschichten. Durch den Mangel an gei-

stigem Gehalt muss sie auf die Dauer ermüden, und auch sie kann der Phantasie ein nachtheiliges Uebergewicht über die anderen Geisteskräfte verschaffen; die Folge gewöhnlicher Romanlecture, wie wir sie so köstlich im *Don Quixote* dargestellt sehen.

Die wahren Kunstwerke hingegen wirken heilsam, stärkend, erhebend auf alle unsere geistigen Kräfte, geben allen eine gesunde Nahrung; sei es nun, dass sie wahre Gedanken, gesunde Gefühle, sittliche Bestrebungen positiv darstellen, und uns für dieselben begeistern; sei es, dass sie durch die Darstellung des Gegentheils uns selber auf den Standpunkt wahrer Gedanken, gesunder Gefühle und echt sittlicher Bestrebungen erheben. Und solche Werke sind Shakspeare's und Schiller's Charakter-Tragödien, Göthe's Faust und Iphigenie, Molière's Charakter-Komödien und der herrlichste aller Romane, der *Don Quixote* des Cervantes.

Dessenungeachtet mögen Manchem die Werke der ersten oder der zweiten Gattung besser gefallen, als die der letzten. Da ein Jeder eigentlich in den Büchern, die er liest, nur sich selber sucht; da er allen anderen diejenigen vorziehen wird, die gerade seiner Natur und seiner Neigung am meisten entsprechen (ich brauche nur daran zu erinnern, dass für junge Leute der Hauptreiz einer Liebesgeschichte darin besteht, sich selber in die Person des Helden oder der Heldin und deren Abenteuer hineinzuträumen): so werden dem Menschen und dem Volke, in welchem die Sinnlichkeit vorwiegt, die Bücher der ersten Gattung, dem vorwiegend phantastischen die der zweiten, dem geistig gesunden die letzten am meisten zusagen. Der Verstandesmensch wird, wenn er sich überhaupt noch um Poesie kümmert, die Verstandespoesie, der vorwiegend Religiöse, religiöse Poesie, der in einer besonderen politischen oder religiösen Partei Befangene, diejenige Tendenzpoesie vorziehen, die seiner besonderen Richtung am meisten entspricht; und insofern hat das lateinische Sprüchwort recht: *De gustibus non est disputandum.* Denn wie Göthe in der ersten seiner Episteln sagt:

„Es liest doch ein jeder
Aus dem Buch sich heraus, und ist er gewaltig, so liest er
In das Buch sich hinein, amalgamirt sich das Fremde.
Sollen wir freudig gehorchen, und willig gehorchen, so musst Du

Schmeicheln. Sprichst Du zum Volke, zu Fürsten und Königen, Allen
Magst Du Geschichten erzählen, worin als wirklich erscheinet,
Was sie wünschen und was sie selber zu leben begehrten."

Die wahren Meisterwerke, die an Gehalt, wie in der Form den höchsten Ansprüchen genügen, werden aber sowohl den Wechsel der Zeiten überdauern, als auch in der Gegenwart am meisten den Geschmack aller befriedigen, bei jedem Lebensalter und jedem Volke Eingang finden; weil sie den ganzen Geist des Menschen anregen und fast jedem auch etwas von dem bieten, was ihm besonders zusagt; denn, wie es in dem Prolog zu Faust heisst:

„Die Masse könnt Ihr nur durch Masse zwingen,
Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen,
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus."

Zweiter Abschnitt.

Verhältniss der Molière'schen und Shakspeare'schen Komödie zur Idee.

Einleitendes.

Wie verhalten sich nun Molière's und Shakspeare's Komödien zu den Ansprüchen, welche man an Idee und Form eines Kunstwerkes machen kann?

Welche Ideen haben sie darstellen wollen? Und ist es ihnen gelungen, diese Ideen poetisch zur Darstellung zu bringen, d. h. sie auf eine solche Weise vorzuführen, dass dieselben unserer Phantasie anschaulich entgegentreten, uns angenehm anregen und wir gezwungen werden, uns in der Anschauung derselben zu verlieren?

Auf der Bühne tritt nicht der Dichter selber redend auf. Kein Kritiker steht ihm zur Seite, der es übernehme, seine verborgenen Gedanken dem Publikum zu erklären, und dasselbe auf die Idee des Werkes aufmerksam zu machen. Zu

ihrer Darstellung stehen dem Dichter nur das Schicksal, die Reden und Handlungen der Personen zu Gebote, welche er vorführt. In sie muss er also die Idee seines Werkes hineinlegen. In jeder Dichtung, welche Menschen redend und handelnd vorführt, z. B. auch im Roman, fesselt das Schicksal dieser Menschen hauptsächlich unser Interesse. Daher kann die Idee, welche der Dichter darstellen will, nicht verfehlen, unsere Aufmerksamkeit zu erregen, wenn sie sich in dem Schicksal, in den Reden und Handlungen dieser Personen verkörpert. Nur auf diese Weise kann sie unserer Phantasie anschaulich entgegentreten; auf diese Weise muss sie uns entgegentreten, wenn wir poetisch von ihr angeregt und ergriffen werden sollen.

In jeder Geschichte pflegt nun gewöhnlich Eine Person unser Interesse besonders in Anspruch zu nehmen, der sogenannte Held, die Heldin des Romans oder Schauspiels; manchmal ist es auch ein liebendes Paar. Die Idee wird daher für unsere Phantasie am klarsten hervortreten, uns am tiefsten ergreifen, wenn sie sich in dem Schicksal, den Reden und Handlungen dieses Helden oder Paares offenbart. Je grösser die Theilnahme, welche uns der Dichter für dieselben einflösst, je mehr er unsere Aufmerksamkeit auf dieselben hinzulenken weiss, um so grösser, gewaltiger, nachhaltiger natürlich auch die Wirkung, der Eindruck der Idee, die sie darzustellen dienen.

Wir hatten schon früher Gelegenheit zu bemerken, dass der Mensch nicht im Stande ist, sich in demselben Augenblicke vollständig mehreren verschiedenen Gefühlen hinzugeben; der Dichter müsse sich deshalb mit der Darstellung Einer Hauptidee begnügen. Ebenso verhält es sich mit dem Interesse für das Schicksal und die Gefühle menschlicher Wesen. Wenn wir unser Interesse, unsere Aufmerksamkeit bald der einen, bald der andern Person zuwenden sollen, so kann dasselbe nicht so gross sein, als wenn es sich vorzugsweise auf eine einzige concentrirt. Auf der Bühne muss also, wo möglich, Ein Charakter das ganze Stück beherrschen, vor allen anderen unsere Aufmerksamkeit fesseln, und in ihm muss sich die Idee des Stückes verkörpern.

In Romeo und Julie sind diese beiden die Hauptcharaktere, in Othello ist Othello selbst der Hauptcharakter. Das

Gefühl, worin jene und dieser vollständig aufgehen, ist hingebende und eifersüchtige Liebe. Der Gesammteindruck jener Stücke auf unsere Phantasie, ihre Idee ist daher die Gewalt der Liebe mit dem angegebenen Unterschied. Trotz der zu grossen Ausführlichkeit, mit welcher im Hamlet* die Nebencharaktere geschildert sind, ragt auch hier die Hauptperson, wenn sie gut gespielt wird, durch ihre geistige Tiefe hinreichend über alle anderen hervor, so dass der durch den Widerspruch zwischen Ideal und Leben hervorgerufene Kampf in ihrem Innern unserer Phantasie als die Hauptidee des Stückes entgegentritt. Im Macbeth endlich drängt die Leidenschaft des Helden mit ihren schrecklichen Folgen alles Andere in den Hintergrund. Die Eine, alles beherrschende Idee tritt hier am gewaltigsten hervor, reisst uns im Sturme mit sich fort, und in dieser Hinsicht verdient Macbeth die vollkommenste aller Shakspeare'schen Tragödien genannt zu werden.

Dieses Lob verdienen aber vor allen Molière's Charakter-Komödien. Da ist es fast immer ein Charakter, der das Ganze beherrscht und keinen Augenblick die Bühne verlässt; die Nebenpersonen sind so gewählt, dass sie eigens dazu geschaffen zu sein scheinen, den Hauptcharakter in seiner vollen Bedeutung hervortreten zu lassen. Nimmt man nun noch dazu den scharfen Umriss der Gestalten, „von denen", wie Ranke sich ausdrückt, „jede besonders gedacht und bis auf den Grund ihres Daseins verständlich ist", so ist es kein Wunder, dass die in dem Charakter und dem Schicksal der Hauptperson personificirte Idee überall mit der grössten Kraft, Klarheit und Anschaulichkeit unserer Phantasie entgegentritt.

In Shakspeare's Komödien hingegen finden wir keine Hauptperson, in deren Charakter und Schicksal eine bestimmte Idee unserer Phantasie anschaulich entgegenträte; oft nicht einmal eine Hauptgeschichte. Man könnte höchstens die Lustigen Weiber von Windsor und die Gezähmte böse Sieben ausnehmen. Fast überall sind es zwei verschiedene Liebespaare, die abwechselnd unser Interesse in Anspruch nehmen. Shak-

* Freilich gehen die Ansichten unserer Kritiker über die Idee Hamlet's so weit auseinander, dass das Gesammtresultat derselben darauf hinausläuft, Shakspeare habe keine einzige bestimmte Idee klar darin zur Anschauung gebracht.

speare hat dies wohl gefühlt und seine Lustspiele daher auch nicht, wie seine Tragödien, nach einer der in ihnen auftretenden Personen benannt. Er hat ihnen Titel gegeben, welche mit den Eigenschaften und Charakteren derselben nicht das Geringste zu thun haben.

Da nun unsere Kritiker aber doch in den Shakspeare'schen Komödien eine bestimmte Idee finden wollen, und eine solche sich nicht in dem Charakter und Schicksal Einer Hauptperson offenbart, so sind sie auf den Einfall gerathen, in jedem Stück eine Idee nachzuweisen, unter die sich alle verschiedenen Charaktere, wie unter Einen Hut, unterbringen lassen. Das Hauptgeschäft eines deutschen Shakspearekritikers scheint gerade in dieser Ideenjagd zu bestehen, und das Verdienst des Kritikers um so höher geschätzt zu werden, je weniger die von ihm entdeckten Ideen dem Auge anderer Sterblichen vorher sichtbar gewesen.

Dass Shakspeare nicht daran dachte, diejenigen Ideen darzustellen, die ihm unsere Kritiker unterschieben, scheint uns schon zur Genüge aus den Titeln seiner Komödien hervorzugehen. Wenn er dieselben überhaupt darstellen wollte, so konnte er nicht wünschen, dass sie dem Publikum verborgen bleiben sollten; er müsste denn die Absicht gehabt haben, dem Zuschauer Räthsel aufzugeben. Ebenso, wie er die Tragödien nach dem Namen der Hauptperson benannte, hätte er seinen Komödien Titel geben können, die wenigstens an die in ihnen dargestellten Ideen erinnerten. Der Titel eines Werkes soll uns doch irgendwie auf den Inhalt desselben vorbereiten. Nun sind aber die Titel dieser Komödien fast alle so allgemein gehalten, dass man sie jeder Komödie, in der es etwas bunt hergeht, vorsetzen könnte: Ende gut — Alles gut, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt u. s. w.

Ebenso wenig wie durch den Titel, hat Shakspeare durch die Reden und Handlungen, durch das Schicksal der Personen, auf eine bestimmte Idee hingewiesen. Und das ist doch das einzige Mittel, was dem Dramatiker zu Gebote steht, um uns seine Ideen zu offenbaren. Wenn diese Charaktere uns als die Verkörperung bestimmter Gedanken oder Gefühle entgegentreten sollen, so müssen sich an ihnen bestimmte Eigenschaften und Leidenschaften offenbaren. Ihre Reden und Handlungen müssen unserer Phantasie diese Eigenschaften veran-

schaulichen, die Darstellung und dramatische Entwickelung derselben unsere Seele erfüllen. Sie selbst müssen uns so bestimmt entgegentreten, dass über ihre Natur nicht der geringste Zweifel obwalten kann. Jeder Zweifel an der Natur der dargestellten Eigenschaft ist ein Beweis, dass der Dichter dieselbe nicht klar zur Darstellung gebracht hat, dass er sie nicht klar darzustellen vermochte, oder überhaupt nicht darstellen wollte.

Nun gehen aber die Reden und Handlungen in Shakspeare's Komödien auf keinen Fall aus bestimmt hervortretenden, consequent entwickelten Eigenschaften oder Leidenschaften der Personen hervor. Sie können daher unsere Aufmerksamkeit nicht auf solche Eigenschaften hinlenken, unserer Phantasie kein Bild irgend einer bestimmten Eigenschaft vorführen; also auch keine Idee, die in dem Charakter oder den Eigenschaften der Personen ihren Grund hätte.

Jener Zweifel an der Natur der dargestellten Eigenschaft wird also zu einem Zweifel an der Natur der vom Dichter dargestellten Idee; und jeder Zweifel an der Natur dieser Idee ist wieder ein Beweis, dass der Dichter dieselbe nicht klar zur Darstellung gebracht hat; dass er sie nicht klar darzustellen vermochte, oder überhaupt nicht darstellen wollte.

Es kann natürlich nicht unsere Absicht sein, und nicht von uns verlangt werden, dass wir von jeder der verschiedenen Ideen, die unsere Kritiker in jene Stücke hineinlegen, nachweisen sollten, sie sei nicht darin zur poetischen Darstellung gelangt. Gegen diese herkulische Arbeit wäre die Reinigung des Augiasstalles eine Kleinigkeit. Ein Menschenleben möchte schwerlich dazu ausreichen.

Unsere Kritiker haben dieselbe auch schon überflüssig gemacht. Wie die Helden einer Intriguen-Komödie, haben sie, einer dem andern gegenüber, die Arbeit übernommen, ihre Erklärungen in komischem Lichte erscheinen zu lassen.

Der Ideen, welche sie in ein und dasselbe Stück hineinlegen, sind so viele, und dieselben sind so sehr von einander verschieden, dass der denkende Leser entweder an dem Verstande der Kritiker, oder an seinem eigenen, oder gar an dem des Dichters irre werden muss, den uns jene Kritiker doch

einstimmig als das grösste aller dichterischen Genies anpreisen. War Shakspeare wirklich ein solches Genie, so muss er es auch verstanden haben, seinen Gedanken und Gefühlen einen klaren poetischen Ausdruck zu geben. Hat er es aber gethan, so begreift man nicht, wie unsere Kritiker, die sich doch rühmen, am tiefsten in den Geist des Dichters eingedrungen zu sein, so ganz verschiedenartige Ideen in dieselben Stücke hineinzulegen vermögen. Wenn man nicht vorzieht, an seinem eigenen Verstande, an den unumstösslichen Gesetzen der Logik zu zweifeln, so bleibt einem kein Ausweg. Entweder war Shakspeare nicht der grösste aller Dichter, oder seine Kritiker sind nicht die grössten aller Kritiker. Daraus, dass überhaupt in diese Stücke verschiedene Ideen hineingelegt werden können, müssen wir schliessen, keine einzige bestimmte Idee sei klar und anschaulich in ihnen vorhanden.

Wir können und wollen also nicht alle die verschiedenen Ideen, welche man in jene Stücke hineinzulegen gesucht hat, einer genaueren Prüfung unterwerfen; müssen uns jedoch schon der undankbaren Arbeit unterziehen, an einem einzelnen Beispiele die Unhaltbarkeit derselben nachzuweisen. Damit man nicht glaube, wir suchten uns die Arbeit leicht zu machen, werden wir nicht die Erklärungen unserer überschwenglichen Philosophen, sondern diejenigen eines Historikers, des nüchternsten und zugleich auch berühmtesten unserer Shakspearekritiker, des Gervinus, zu widerlegen suchen.

I.

Die Ideen der Shakspeare'schen Komödien nach Gervinus.

Idee nicht in allen Charakteren zur Darstellung gebracht.

Wie andere Kritiker, so hat auch Gervinus die Ideen, welche er in die Shakspeare'schen Komödien hineinlegt, an dem Charakter und dem Schicksal der Personen nachzuweisen gesucht; natürlich nicht einer einzelnen, einer Hauptperson, da eine solche nicht existirt, sondern aller, selbst der unbedeutendsten, die in jedem einzelnen Stücke auftreten.

Die Schilderung dieser Charaktere erfüllt ihn mit solcher Bewunderung, dass er sich nicht scheut, die Shakspeare'schen Lustspiele Meisterwerke der Charakter-Komödie zu nennen. Die Charakterstücke Molière's erscheinen ihm hingegen als Intriguen-Komödien.

Wir werden zu zeigen suchen, dass die Gervinus'schen Ideen nicht einmal für den Verstand erkenntlich, geschweige denn für die Phantasie anschaulich, in den Charakteren hervortreten; dass letztere zu jenen Ideen in gar keiner Beziehung stehen; dass die Personen Phantasiegebilde sind, deren Charakter blos darin besteht, keinen bestimmten Charakter zu haben. Wenn die Lustspiele Shakspeare's sich in dieser Beleuchtung nicht zu ihrem Vortheil ausnehmen, so bitten wir, dies nicht uns, sondern Gervinus selber zur Last zu legen. Wir hätten uns gern der unerquicklichen Aufgabe überhoben, an der Sonne Flecken nachzuweisen. Da dieselbe aber dazu gemissbraucht werden soll, um das Gestirn Molière's in den Schatten zu stellen, so müssen wir uns Molière und der Wahrheit zu Liebe schon der Aufgabe unterziehen.

Sollte der Ton unserer Kritik manchmal, wenigstens scheinbar, die Achtung, die man einem Genie wie Shakspeare schuldig ist, vermissen lassen, so erlauben wir uns, auch dies den Bewunderern des Dichters zur Last zu legen. Unsere Schläge gelten nicht dem Dichter, sondern den Kritikern, deren unverständiges Lob sich der Dichter selber verbeten haben würde. Nicht Mangel an Ehrfurcht vor Shakspeare, nur die Liebe zur Wahrheit und zu Molière, der Unwille über eine oberflächliche oder unwahrhaftige Kritik, die da glaubt, letzteren dem ersten zum Opfer bringen zu müssen, ist an jenem Tone Schuld. Jene Liebe, dieser Unwille haben uns die Feder in die Hand gedrückt. Hoffentlich wird man von beiden Spuren in unserer Arbeit erkennen.

Die zwei Edelleute von Verona.

Valentin ist im Begriff, nach Mailand zu reisen, um daselbst beim Herzog in Dienste zu treten, und nimmt von seinem Freunde Proteus Abschied.

Obgleich er denselben wegen seiner Liebe zur Julia, die ihn vollständig unthätig mache, tadelt, verliebt er sich, bald nach seiner Ankunft in Mailand, selbst in die Tochter des

Herzogs, Silvia, und findet Gegenliebe. Proteus folgt ihm bald dahin nach und vergisst seine Julia, um sich gleichfalls, auf den ersten Blick, in dieselbe Silvia zu verlieben. Da der Herzog seine Tochter für den einfältigen Thurio bestimmt hat, beschliesst Valentin, sie zu entführen. Freilich lässt sie ihr Vater aus Vorsicht, wie er sagt, in dem oberen Stockwerke eines Thurmes schlafen, zu dem er den Schlüssel immer selbst in der Tasche trägt; Valentin hofft jedoch, vermittelst einer Strickleiter, zu seinem Ziele zu gelangen. Er vertraut dies seinem Freunde Proteus, der ihn beim Herzog verräth. Letzterer stellt ihn deshalb zur Rede, nimmt ihm die Leiter, und verbannt ihn vom Hofe.

Proteus bittet den arglosen Valentin beim Abschiede, alle für Silvia bestimmte Briefe nur an ihn zu schicken. Zugleich bietet er sich dem einfältigen Thurio als Fürsprecher bei seiner Geliebten an. Sie bringen ihr zusammen am Fusse des Thurmes ein Ständchen. Thurio entfernt sich darauf mit den Musikanten, nachdem er den Proteus gebeten, jetzt die Werbung für ihn anzubringen. Dieser macht ihr aber Liebeserklärungen auf eigene Hand; natürlich ohne Erfolg.

Indessen ist Julia ihm aus Liebe nachgereist und, als Mann verkleidet, in einem Gasthaus neben dem Thurme abgestiegen, von wo sie mit der Wirthin Alles anhören und sich von seiner Untreue überzeugen kann.

Darauf erscheint ein Hofmann, Eglamour, welchen Silvia, von ihrem Fenster herunter, bittet, sie nach Mantua zu begleiten, wohin sie ihrem Valentin folgen wolle. Er ist dazu bereit, und später führen beide ihren Plan aus.

Julia nimmt indessen bei ihrem ungetreuen Geliebten, Proteus, Pagendienste, und Valentin wird von einer Schaar Verbannter, die sich in der Nähe von Mailand als Räuber aufhalten, angefallen und zu ihrem Hauptmann gewählt. Auf ihrer Flucht mit Eglamour fällt Silvia einigen dieser Räuber in die Hände, wird aber durch Proteus, der ihr mit dem Herzog, Thurio und Julia nachgezogen, wieder befreit. Er wirbt von neuem um ihre Liebe. Sie weist ihn als einen Verräther am Freund und an der Geliebten von sich. Er droht mit Gewalt. Glücklicherweise springt Valentin noch zur rechten Zeit herbei, um die Geliebte zu retten, und sagt Proteus gehörig die Wahrheit. Da dieser ihn jedoch um Verzeihung bittet, hält

er ihn infolge dessen gleich wieder für einen Ehrenmann, und ist sogar bereit, ihm die Silvia abzutreten. Letztere schweigt dazu, hat also, wie es scheint, nichts dagegen einzuwenden.

Proteus jedoch, der plötzlich in dem Pagen seine Julia wieder erkennt, findet, dass sie doch schöner sei, als Silvia. Schliesslich werden noch der Herzog und Thurio herbeigebracht, die auch von den Räubern ergriffen worden sind. Valentin droht dem einfältigen Thurio mit dem Tode, wenn er nicht von der Silvia lasse. Thurio giebt nach, und der Herzog sieht endlich ein, dass derselbe seiner Tochter unwürdig, Valentin hingegen der Liebe einer Kaiserin würdig sei. Er giebt letzterem seine Tochter und nimmt die Verbannten oder Räuber wieder in Gnaden auf, da Valentin ihre ausgezeichneten sittlichen und sonstigen Eigenschaften bezeugt.

In diesem Stück findet Gervinus Intriguen- und Charakter-Lustspiel verschmolzen; doch lässt er sich nur auf eine nähere Betrachtung der Charaktere ein.

Er hebt die Charakterschilderung im Ganzen lobend hervor, obgleich das Werk in dieser Beziehung von den späteren Lustspielen des Dichters übertroffen werde.

Da in einem Charakter-Lustspiel die Intrigue aus den Charakteren hervorgehen muss und umgekehrt, so haben auch wir es nicht mit der abgesonderten Betrachtung der Intrigue zu thun, sondern mit einer Entwickelung der Charaktere, wie sie uns in Rede und Handlung vorgeführt werden, und zwar besonders in Handlung; denn Thaten sind wichtiger als Worte.

Gegen die Idee, die Gervinus in dem Stücke findet, lässt sich gerade nichts einwenden, wenn man einmal durchaus den Inhalt eines Schauspiels in einen abstracten Ausdruck zusammenfassen will. Es ist die zweiseitige Bedeutung der Liebe; weniger abstract die Geschichte eines getreuen und eines veränderlichen Liebhabers.

Unter den Charakteren bietet der des Proteus am wenigsten Schwierigkeiten; daher hat Gervinus ihn im allgemeinen auch am richtigsten aufgefasst. Er nennt ihn einen Mann voll verlockender Tugenden und Fehler, und tadelt nur, dass das Gute sich bei ihm nicht in Thaten, sondern nur in der Ueberlegenheit der Anlagen zeige. Wir finden dies Urtheil freilich noch zu günstig. Welches sind jene verlockenden Tugenden? Valentin rühmt freilich seinen Freund Proteus sehr; da dieser

aber alle Menschen für gut hält, weil er es selber ist, wie Gervinus sagt, so wird auch Gervinus ihn nicht als Auctorität anführen wollen.

In solchen Dingen können wir überhaupt auf der Bühne nur unseren eigenen Augen und Ohren trauen. Wir sehen und hören aber nicht das Geringste von Proteus, woraus wir auf Anlagen zu wirklichen Tugenden schliessen könnten. Unter jenen Tugenden versteht aber Gervinus vielleicht keine sittlichen, sondern sonstige geistige Eigenschaften, z. B. vollendete Geistesgewandtheit. Hierin, sowie in manchen anderen Sachen, soll Proteus zu seinem einfachen, schlichten Freunde ohne feingesiebte Sprache, einen Gegensatz bilden. — Vergleichen wir einmal zuerst ihre Sprache. Schon die erste Scene des Stückes bietet uns die Gelegenheit dazu dar. Nach einigen einleitenden Worten fangen die Freunde an, sich in Wortwitzen gegen einander zu versuchen; und obgleich Proteus gerade nicht darin zurück ist, so behält doch der schlichte Valentin, ohne feingesiebte Sprache, bis zum Schluss die Oberhand. Dieselbe Scene wiederholt sich, nur mit gewechselten Rollen, II, 4; dort sprach Proteus für, Valentin gegen die Liebe; hier ist Valentin selber verliebt, und will nur von Liebe und von der Geliebten reden, während es dem Proteus nicht behagt. Der schlichte Valentin ohne feingesiebte Sprache behält, auch nach diesem Austausch der Rollen, die Oberhand. Der schlichte Mann sagt, unter anderem, Julia, die Geliebte des Proteus,

„Solle gewürdigt sein der hohen Ehre, —
Zu tragen Silvia's Schleppe, dass dem Kleid
Die harte Erde keinen Kuss entwende,
Und durch so grosse Gunst von Stolz gebläht,
Zu tragen weigert sommersüsse Blumen,
Und rauhen Winter ewig dauernd halte."

Der weniger einfache, weniger schlichte Proteus, der jener feingesiebten Sprache Meister sein soll, muss den schlichten Valentin daran erinnern, dass er tolles Zeug schwatzt. Er fragt ihn:

„Was, lieber Valentin, ist das für Schwulst?"

Valentin nennt sich darauf so reich in des Juwels Besitz,

„Als zwanzig Meere, all' ihr Sand von Perlen,
Nectar die Fluth, gedieg'nes Gold die Felsen."

Er entwickelt in der ganzen Scene eine ebenso grosse Sprachgewandtheit wie in der ersten, so dass sein gewandter Freund wiederum die Segel streicht. Wir wollen diesem dieselbe Eigenschaft nicht absprechen; dem einfältigen Thurio ist er z. B. weit überlegen; vor Valentin aber muss er den Kürzern ziehen. Worin zeigt sich sonst Proteus' geistige Gewandtheit? seine Klugheit? Gervinus meint, in seinen Bewerbungen um Silvia, bei der er den Valentin verläumde, um selber dessen Stelle einzunehmen. Nur gelinge es ihm nicht, weil seine Künste an diesem männlich kräftigen Charakter scheiterten. Wir fürchten, es würde ihm ebenso wenig gelungen sein, wenn Silvia einen nicht so männlich kräftigen Charakter besessen hätte; erstens, weil sie schon den Valentin liebt; zweitens, weil die Verläumdung seines besten Freundes ihn bei ihr in ein sehr schlechtes Licht stellen musste; drittens, weil er zu gleicher Zeit sich selber um ihre Liebe bewirbt, sie also nicht sehr klug zu sein brauchte, um seine Verläumdungen zu durchschauen; viertens, weil sie in den 16 Monaten, die Valentin sich am Hofe aufgehalten, diesen wohl hinreichend kennen gelernt haben musste, um zu wissen, dass er nicht feige sei (wie Proteus ihr gegenüber behauptet oder wenigstens behaupten will), seiner Untreue und der niedern Abkunft, welche er ihm vorwirft, nicht einmal zu gedenken. Dass fünftens Proteus ihr selber als untreu bekannt ist (sie wirft ihm ja seine Untreue gegen die Julia vor), musste dem Vorwurf aus seinem Munde schon die Spitze abbrechen.

Selbst wenn wir, mit Gervinus, den schlechten Erfolg von Proteus' Bewerbungen blos Silvia's männlichem Charakter zuschreiben wollten, so müssten wir uns doch noch darüber wundern, dass er nicht erst den Charakter der Frau, die er umwirbt, kennen zu lernen suche, und diesem Charakter gemäss seine Pläne einrichte. Ist es ferner ein Zeichen von Klugheit, dass er, der sich gleich auf den ersten Blick in die Silvia verliebt hat, dieser, wie sie sich selber ausdrückt (IV, 4), tausendmal mitgetheilt, der Ring, den er am Finger trage, sei ihm von seiner Julia beim Abschied gegeben worden; und dass er ihr durch die als Page verkleidete Julia gerade denselben Ring als Zeichen seiner Liebe zuschickt? Musste er nicht auf die Antwort gefasst sein, welche Silvia in der That

seinem Boten ertheilt: „Ihm Schmach so mehr, mir diesen Ring zu schicken.“ Dass er dem Pagen, sobald er ihn in seine Dienste genommen, gleichfalls das Geheimniss von dem Ringe und von seiner Treulosigkeit anvertraut, kommt daneben gar nicht in Betracht, obgleich schon dies allein seinen Mangel an Klugheit zur Genüge bezeugen würde. Musste er übrigens, selbst wenn er nur mit einem gewöhnlichen gesunden Menschenverstand begabt wäre, nicht befürchten, dass Silvia seine Bewerbungen ihrem Vater entdecken würde? Dass sie es nicht thut, ist gewiss nicht *seine* Schuld. Schliesslich müssen wir noch einer anderen Handlung des Proteus erwähnen, die allem Vorhergegangenen die Krone aufsetzt. Obgleich Silvia's Vater ausdrücklich gesagt hat (III, 2), er solle zu jeder Zeit Zutritt zu ihr haben; obgleich er also Gelegenheit genug hat, ihr unter vier Augen Liebeserklärungen zu machen; kann der kluge Mann sich nicht enthalten, ihr laut auf offener Strasse (denn sie schläft ja in dem oberen Stockwerk eines Thurmes) von seiner Liebe vorzuseufzen. Dass ihn nur die Julia und die Wirthin belauschen, und auch diese dem Herzog nichts entdecken, ist wieder nicht *seine* Schuld.

Wir können also weder bedeutende sittliche noch sonstige geistige Anlagen an Proteus entdecken. Oder versteht Gervinus unter *Anlagen* vielleicht Eigenschaften, die so tief versteckt sind, dass sie gar nicht zum Vorschein kommen? wer weiss? findet er doch auch, wie er selber sagt, in dem Shakspeare'schen Lustspiel Wie es Euch gefällt eine Idee, die der Dichter absichtlich so tief versteckt habe, dass man sie nicht mit blossen Augen sehen könne.

Die Fehler des Proteus, zu denen man uns jetzt wohl erlauben wird, ausser seiner Schlechtigkeit noch seinen Mangel an Klugheit hinzuzurechnen, treten hingegen deutlich genug hervor.

Seine sittlichen Schwächen, die auch Gervinus erkannt hat, liegen so klar auf der Hand, dass wir gar nicht von ihnen zu reden brauchen.

Wir müssen aber noch eine andere, mehr gleichgiltige Eigenschaft erwähnen, die ihm Gervinus ganz besonders zuschreibt, und die wiederum einen Gegensatz zu dem Charakter Valentin's bilden soll. Er sei mehr ein Mann des Gedankenlebens, Valentin ein Mann der Thatkraft; dieser gehe, sich in

die äussere Welt, in Hof- und Kriegsdienste zu werfen; jener, mehr liebesbedürftig, sei ganz der Liebe und ihrem Verliegen hingegeben. Wenn das blos von dem Anfang des Stückes gelten sollte, so könnte man nichts dagegen einwenden. Gervinus spricht jedoch von ihrem Charakter überhaupt, und meint, in Mailand müsse die Liebe den Valentin erst aufsuchen; er betrachte es selber als eine Strafe, dass sich die Tochter des Herzogs in ihn verliebt habe; doch könne diese ihn schon vor allen anderen Frauen fesseln, als ein Gegenstand, der zugleich seinen aufstrebenden Ehrgeiz reize. Gervinus glaubt also Valentin's Liebe, im Gegensatz zu der des Proteus, welcher überhaupt sehr zur Liebe geneigt sei, aus Ehrgeiz erklären zu müssen. Freilich zeigt sich Proteus im ganzen Stück nur der Liebe hingegeben. Ist es aber mit Valentin besser? Dass Proteus nicht mit nach Mailand reisen will, erklärt sich hinreichend aus seiner Liebe an sich; es braucht ihm darum nicht im allgemeinen an Thatkraft zu mangeln; Valentin zieht dahin, weil er gerade zu der Zeit noch nicht verliebt war. Wäre er es schon damals gewesen, und hätte seine Silvia in Verona gewohnt, er würde ebenso wenig nach Mailand gezogen sein; ja, noch weniger als Proteus; denn er überragt diesen ebenso weit an Verliebtheit, wie er ihn an Geistesgewandtheit überragte. Und zwar hat der Ehrgeiz mit seiner Liebe nicht das geringste zu thun. Ihn treibt nur seine Leidenschaft, ohne alle Nebenabsichten; das Lob des Gervinus (denn Gervinus scheint ihm seine eigennützige Liebe zum Lobe anzurechnen) hat er nicht verdient.

Valentin's Witze über die Liebe, im Anfange des Stückes, muss man nicht ernst nehmen; es sind blosse Witze. Nachdem er dem Freunde seine Unthätigkeit vorgeworfen, schliesst er mit den Worten:

„Doch da du liebst, so lieb, und mit Gedeih'n;
Und lieb' ich einst, sei gleicher Segen mein.“

Und so finden wir ihn denn auch in der ersten Scene des zweiten Actes sterblich verliebt wieder. Sein Diener bemerkt, dass er sich ganz wie der verliebte Proteus betrage: er gehe allein, erfreue sich an Liebesgedichten, ächze, seufze, weine, faste, wache, winsele, betrachte die Silvia beim Essen; ja, er übertreffe noch den Proteus; jener habe nur vergessen, die Kniebänder zuzuschnallen, er vergesse sogar, die Strümpfe

(Strumpfhosen) anzuziehen. Ebendaselbst bemerkt Valentin selber, er habe die Silvia gleich von dem Augenblicke an geliebt, wo er sie gesehen. Sein Diener erwähnt, dass er schon öfter an sie geschrieben, sie habe aber aus Bescheidenheit oder Mangel an Zeit, vielleicht auch aus Vorsicht seine Briefe unbeantwortet gelassen. Und das Alles natürlich bevor Silvia ihn ihre Gegenliebe merken liess. Er wartet also durchaus nicht darauf, wie Gervinus meint, dass Amor ihn aufsuche. Ebenso wenig betrachtet er es später als eine Strafe, von der Silvia wieder geliebt zu werden; das Gegentheil würde ihm eher als eine Strafe erscheinen. Nur nennt er seine jetzige Verliebtheit eine Strafe Amors für den früheren Spott. Er sagt (II, 4), jetzt faste er, seufze bei Tage, weine bei Nacht, könne nicht schlafen; das blosse Worte Liebe sei ihm Frühstück, Mittagessen, Abendessen und Schlaf; so dass die Reihe an Proteus ist, sich über ihn zu wundern. An die schon oben angeführte Verherrlichung seiner Geliebten brauchen wir wohl nur zu erinnern. Valentin ist, wie er selber sagt, ganz gedemüthigt und kennt keine grössere Lust, als Amor zu dienen.

Wir haben also bis jetzt an Proteus keine guten, sondern nur schlechte, und an Valentin wenigstens keine solchen Eigenschaften entdecken können, die denen des Proteus entgegengesetzt wären. Proteus ist sprachgewandt, Valentin ist es noch mehr; Proteus ist verliebt, Valentin ist es in einem noch höheren Grade. Wie es nun ferner mit Valentin's Thatkraft stehe, die zu der verliebten Natur des Proteus einen Gegensatz bilden soll, lässt sich denken. Er geht freilich nach Mailand, aber nicht um Kriegsdienste zu nehmen, sondern nur, um Wunder fremder Länder zu beschauen, wie er selber sagt. Selbst Panthino, der dem Vater des Proteus (I, 3) den Hof von Mailand als Aufenthaltsort für seinen Sohn empfiehlt, spricht nur von Stechen und Turnieren, feinen Gesprächen und Umgang mit dem Adel. Kriege hat der Herzog, so weit wir erfahren, gar nicht zu führen; und der Kriegsdienst, der den thatkräftigen Valentin, wie ihn Gervinus nennt, beschäftigt, hat eine unleugbare Aehnlichkeit mit dem des Herkules am Spinnrocken der Omphale. Wir hören und sehen nur, wie er der Dame seines Herzens den Hof macht und den einfältigen Thurio hänselt, was er eigentlich unter seiner Würde

halten sollte; denn der Mann ist gar zu harmlos. Das ist also der thatkräftige Valentin, den Amor aufsuchen muss, um ihn zu gewinnen. Oder will Gervinus für seine Ansicht vielleicht die Entführung der Silvia anführen? oder, dass Valentin, wie Gervinus selber bemerkt, willenlos und unbedenklich sich zum Räuberhauptmann machen lässt? Es scheint beinahe so. Letzteres ist wirklich ein grosser Beweis von Thatkraft; besonders, wenn einem keine andere Wahl bleibt, als Räuberhauptman zu werden oder zu sterben. Die Thatkraft Valentin's sollte der Grund sein, weshalb er weniger als Proteus zur Liebe geneigt sei; als Folge dieser Sprödigkeit führt Gervinus an, dass er, ein Neuling in den Werken der Liebe, durch offenes Anstarren der Silvia, das aller Welt auffalle, und durch die schnöde Behandlung des Thurio, seine Meinung verrathe. Wir wollen sein Benehmen ebenso wenig als klug loben, wie das seines Freundes; so viel ist jedoch sicher, dass nicht er, wie Gervinus will, sondern Proteus sich am einfältigsten benimmt. Sein Starren ist freilich seinem Bedienten und, wie es scheint, auch dem Herzog aufgefallen. Hätte Valentin jedoch seinen Entführungsplan nicht selbst dem Proteus verrathen, so würde vielleicht kein Mensch etwas davon geahnt haben. Ihn sehen wir nicht, wie den Proteus, seine Bewerbung bei der Silvia laut auf offener Strasse anbringen. Ob er, in dem an Silvia gerichteten Gedicht (III, 1), sich als Neuling in der Liebe zeige, wie Gervinus meint, während das Gedicht des Proteus an die Julia, von dem nur Bruchstücke angeführt werden, kein einzelner vollständiger Satz, schon von Erfahrungen in derlei Sachen zeugen soll, das mögen andere entscheiden. Wir glauben, dass der Geschmack der Frauen, an die man sich wendet, in diesem Punkte sehr verschieden sein mag. Dass Valentin die versteckte Liebeserklärung der Silvia nicht gleich versteht, kann allenfalls, wenn man will, als Mangel an Erfahrung gedeutet werden. Schilderte aber nicht Julia (I, 2) gleichfalls ihren Proteus als einen verschämten Liebhaber? „Er spricht fast nie: das ist nicht Leidenschaft.“ Und damit vergleiche man nun einmal die Kenntniss des weiblichen Herzens, welche Valentin (III, 1) dem Herzog gegenüber entwickelt in der Rede, die mit den Worten schliesst:

„Der Mann, der nur 'ne Zung' hat, ist kein Mann,
Dess Wort nicht jedes Weib gewinnen kann.“

Sollte man nicht glauben, einen wahren Don Juan reden zu hören? So viel ist sicher, dass der Neuling Valentin sich in seinen Liebesangelegenheiten viel klüger benimmt, als der geistesgewandte, in solchen Sachen erfahrene Proteus.

Zuletzt soll nun noch seine Biederkeit, sein Vertrauen, seine Grossmuth, einen Gegensatz gegen die Treulosigkeit des Proteus bilden. Worin zeigt sich diese Biederkeit? darin, dass er der Silvia gegenüber nicht so handelt, wie Proteus gegen die Julia? Dazu bedurfte es keines hohen Grades von Tugend. Darin, dass er dem Freund nicht misstraut? Das würde uns nicht besonders auffallen, wenn nicht der Verrath des Proteus darauf folgte. Darin, dass er sich zum Räuberhauptmann wählen lässt, und ihm diese Carrière gerade nicht zu missfallen scheint? Er verbietet seinen Untergebenen nur, arme Reisende und Frauen zu beschimpfen (IV, 1). Freilich beklagt er, dass sie überhaupt Reisende anfallen (V, 4). Könnte er sie aber nicht verlassen, wenn ihm das Leben nicht behagte? Das einzige, was den Beweis von einer vorzüglichen Biederkeit ablegen könnte, wäre der grossmüthige Einfall, seinem Freunde, der gerade vorher Gewalt gegen die Silvia gebrauchen wollte, diese zu überlassen. Der Einfall ist jedoch so sonderbar, dass wir Valentin von dem Augenblick an für unzurechnungsfähig halten müssen. Gervinus sucht freilich sein Benehmen zu erklären; und zwar erklärt er dasselbe wieder aus grosser Biederkeit, aus seiner besonders grossmüthigen Natur, von der doch dieser Entschluss den ersten und einzigen Beweis liefert. Wir bewegen uns also im Kreise. Sollte aber durchaus Grossmuth an seinem Benehmen schuld sein, so wäre es immer nur die Grossmuth eines Wahnsinnigen. Dass dem Valentin selbst der treulose Freund noch lieber sei, als die treue Geliebte, wodurch Gervinus sein Benehmen zu rechtfertigen glaubt, würde uns berechtigen, nicht nur an seinem Verstande, sondern auch an der Aechtheit seiner Liebe zu zweifeln. Wir haben ihn früher mehr von der Ueberschwenglichkeit dieser Liebe, als von der seiner Freundschaft reden hören. Wie er, nach einer sechszehnmonatlichen Trennung, den Freund zum ersten Mal wiedersieht, redet er zu ihm viel weniger von ihm selbst, als von seiner Geliebten, und von dieser mit der grössten Begeisterung; so dass er sich gedrungen fühlt, den Proteus deshalb um Verzeihung zu bitten:

„Verzeih! auch kein Gedanke mehr an Dich,
Denn jeder ist Begeist'rung für die Liebste."

Damals war Proteus noch unschuldig, und Silvia stand dem Valentin höher als der Freund. Jetzt hat er diesen, wie er selber sagt, als einen gemeinen Freund, als treulos, lieblos und als Verräther kennen gelernt. Sollte derselbe dadurch so sehr in seiner Achtung gestiegen sein? Valentin selbst, meint Gervinus, könne als Räuber die Silvia ja doch nicht heirathen; und um den reuigen Freund zu gewinnen, biete er ihm sein grösstes Opfer. Warum sollte er sie nicht heirathen können, wenn sie es wollte? Er konnte es wenigstens erst abwarten. Der Räuberstand scheint von den Personen des Stückes, wenigstens von dem Herzog und von Valentin selbst, gerade nicht verachtet zu sein. Früher glaubte der Herzog, Valentin sei seiner Tochter nicht würdig. Jetzt, wie derselbe zum Räuberhauptmann avancirt ist, bemerkt er, dass Valentin die Liebe einer Kaiserin verdiene. Da der Bewerber in jeder andern Beziehung derselbe geblieben, kann er offenbar nur seinem neuen Stande die höhere Achtung des Herzogs verdanken. Das feige Benehmen des Thurio konnte doch höchstens diesen selber in des Herzogs Achtung sinken, nicht den Valentin in derselben steigen lassen. Silvia konnte also ganz gut die seine werden, wenn beide nur wollten. Und wenn auch der Herzog seine Einwilligung verweigern sollte, was er nicht einmal thut, so war das kein Hinderniss. An seiner Einwilligung war ihnen ja überhaupt nicht viel gelegen. Und wer zwingt denn den Valentin, Räuber zu bleiben? Konnte er nicht, der Silvia zu Liebe, das Handwerk niederlegen? Wenn er aber, wie Gervinus will, Silvia als Räuber nicht heirathen konnte, wenn er ferner durchaus Räuber bleiben musste; woher hat er denn als solcher das noch viel unerklärlichere Recht, wider ihren eigenen Willen, über Silvia's Hand zu verfügen, und sie einem Menschen wie Proteus anzubieten? Valentin scheint selber zu fühlen, dass die schnelle Verzeihung, die er dem Freund angedeihen lässt, einer Erklärung bedürfe, und bemerkt deshalb, wegen seiner Reue achte er ihn jetzt wieder als ehrenvoll, und weiter:

„Wen Reue nicht entwaffnen kann, der frommt
Nicht Erd' noch Himmel; beide fühlen mild;
Durch Reue wird des Ew'gen Zorn gestillt."

Ja wohl, wenn die Reue ächt ist; und der Ew'ge ist im Stande, ächte und falsche Reue zu unterscheiden. Wer bürgt aber dem Valentin dafür, dass derjenige, welchen er gerade vorher als gemein, treulos und Verräther erkannt hat, wahrhafte Reue fühle? Stehen wir hier nicht auf dem Standpunkte von Menschenhass und Reue?

Wir glauben hinreichend gezeigt zu haben, dass weder Proteus noch Valentin consequent gezeichnete Charaktere sind, und können jetzt zu den Damen übergehen. Zwischen ihnen will Gervinus einen ähnlichen Gegensatz entdecken, wie zwischen Valentin und Proteus: Julia sei ein rein weibliches, züchtiges, befangenes Wesen; doch die rasch entzündende Leidenschaft treibe sie, unbekümmert um ihren weiblichen Ruf, dem Proteus zu folgen. Leider müssen wir hinzusetzen, dass dieses züchtige, rein weibliche, befangene Wesen Eltern hat, die ihrer Liebe, so viel wir wissen, nicht im Wege stehen, und ohne deren Erlaubniss sie ihrem Geliebten nachläuft. Proteus sagt I, 3:

> „O, dass die Väter unsern Liebesbund
> Und unser Glück durch ihren Beifall krönten!"

Gervinus wird denken, die Stelle wäre leicht zu streichen; der Dichter hat sie aber geschrieben. Dies möge über das rein weibliche, züchtige Wesen genügen, das unsere Shakspeare-Kritiker ihren Töchtern gewiss nicht zur Nachahmung empfehlen werden. Es ist übrigens auffallend, dass Julia, wie Proteus dem Thurio erzählt, welchen Eindruck derselbe auf Silvia gemacht, trotz ihrer Liebe Behagen daran finden kann, zu jeder Bemerkung des Proteus einen Witz über diesen hinzuzusetzen. Freilich darf man es mit den Witzen in Shakspeare's Komödien nicht so genau nehmen.

Silvia soll mehr waghalsig, sorglos, geistreich und gewandt sein; sie komme der Liebe Valentin's entgegen, beschliesse die Flucht, durchschaue den Proteus. Mehr waghalsig und sorglos als die Julia? S i e hat wenigstens einen Grund, ihrem Vater zu entlaufen, der sie an den einfältigen Thurio verheirathen will. Alles, was sie thut, wiegt die unerklärliche Flucht der Julia nicht auf. Sie soll geistreich und gewandt sein, weil sie den Proteus durchschaut? Dazu gehörte nicht viel Geist; aber es gehörte ein bedeuten-

der Grad von Geistesschwäche dazu, die Verrätherei des Proteus ihrem Vater nicht mitzutheilen; sowie, von dem obern Stock eines Thurmes herunter, mit jemand, der unten auf der Strasse steht, eine Flucht zu verabreden, von der niemand etwas wissen soll. Ein Glück für sie, wie früher für den Proteus, dass der Dichter alle unangenehmen Zeugen fern gehalten hat. Auffallend ist auch, dass sie dem Proteus auf seinen Wunsch ihr Bildniss schenkt, angeblich, weil seine Liebe falsch sei; so könne er einen Schatten anbeten. Mädchen pflegen sonst aus anderen Gründen ihr Bild zu verschenken. Dass Silvia sich schliesslich gefallen lässt, von Valentin als eine Waare dem Proteus übergeben zu werden, ohne das geringste dagegen einzuwenden, beweist jedenfalls, dass sie nicht am Geiste des Widerspruchs leidet. Woher mag sie übrigens früher erfahren haben, dass Valentin nach Mantua gereist ist, da er doch selber (IV, 1) erklärt, er wolle nach Verona? Es kann somit bei den Damen ebenso wenig von Charakteristik die Rede sein, wie bei ihren Liebhabern; und der Parallelismus zwischen diesen vier Personen, in dem Gervinus eine grosse Feinheit des Stückes findet, weil ihm das Auffinden desselben viel Mühe gemacht hat, fällt dadurch in nichts zusammen.

Der Herzog endlich, der seine Tochter an einen Einfaltspinsel, wie den Thurio, verheirathen will; der die Tüchtigkeit der Leute, die er früher verbannt hatte, erst erkennt, da er sie als Räuber wieder findet; und welchem derselbe Valentin, dem er anfangs seine Tochter verweigerte, als Räuberhauptmann der Liebe einer Kaiserin würdig erscheint; dieser Herzog zeigt sich als Regent und Vater in derselben Grösse. Wie konnte ihm seine Tochter, allein in einem Thurme, sicherer scheinen, als in seinem Hause, in seiner eigenen Nähe? Was nützt ihm der Schlüssel, den er in der Tasche trägt? Valentin hätte nicht einmal der Strickleiter bedurft; er brauchte sich selber nur auch einen Schlüssel machen zu lassen. Und dann wagt sich der Herzog noch mit Thurio, Proteus und Julia in einen Wald hinein, in dem, wie der Diener des Valentin wohl weiss (IV, 1), die Räuber hausen, vor denen sich alle Reisenden fürchten! Der Wald ist nur drei Meilen (VI, 1) von der Stadt entfernt; und was dem fremden Diener bekannt war, musste der Herzog doch auch wohl wissen.

Shakspeare hat uns gewiss in diesem Werke keine consequente Charakteristik liefern wollen. Es ist eine Phantasie-Komödie, mit Menschen ohne allen bestimmten Charakter, die der Dichter nach Belieben leiten konnte, wie es seiner Phantasie gefiel, d. h. wie es die Geschichte und die jedesmalige Situation erforderte. Da die Personen keine bestimmt und kräftig hervortretenden Eigenschaften haben, so sind es nicht ihre Eigenschaften, sondern ihre Abenteuer, die unsere Phantasie beschäftigen. Dass Shakspeare nun anfangs so günstig über Proteus urtheilen, den Valentin ihm später so schnell verzeihen lässt, war wohl nur ein Mittel, um dem widerwärtigen Betragen desselben ein Gegengewicht zu geben, um uns die Meinung beizubringen, er könne besser sein, als er scheine. Damit wir aber auch wirklich glauben, dass Valentin seinen Freund nicht für so schlecht halte, musste er ihm seine Silvia anbieten, wozu sonst nicht der geringste Grund vorhanden wäre. Dies ist auch wohl der Grund, weshalb Silvia nichts dagegen einwendet. Die Geschichten am Thurme dienen nur dazu, um zu einigen phantastischen, auf dem Theater wirksamen Situationen Veranlassung zu geben. Die sogenannten komischen Scenen des Stückes haben auch fast alle ihren Ursprung nur in der Phantasie des Dichters oder der Personen. Sie bestehen fast aus lauter Wortspielen, sind eigentlich mehr witzig, als komisch. Man könnte höchstens die zwei hübschen Scenen davon ausnehmen, in denen Julien der Brief von Proteus übergeben, und dem Valentin sein eigener Brief von Silvia zurückgegeben wird. Ebenso wenig wie der Charakter, kann der Verstand der handelnden Personen ihr Benehmen erklären. Wir haben es also ebenso wenig mit einer Intriguen- als mit einer Charakter-Komödie zu thun; auch nicht mit einem Gemisch von beiden, wie Gervinus will; sondern mit einer Phantasie-Komödie. Den Schlüssel zu allem, was im Stück geschieht, finden wir weder in den Charakteren, noch in einer bestimmten Idee, die dem Werke zu Grunde läge, sondern einzig und allein in der Phantasie des Dichters.

Ende gut — Alles gut.

Das Liebespaar, für dessen Geschichte wir uns in diesem Lustspiel interessiren sollen, sind Bertram, Sohn der Gräfin v. Roussillon, und deren Pflegetochter, Helena.

Bertram zieht an den Hof des Königs von Frankreich; Helena folgt ihm bald dahin nach, und verspricht dem kranken, schon von den Aerzten aufgegebenen König, ihn zu heilen, wenn er ihr denjenigen seiner Hofleute, den sie sich wählen würde, zum Manne gäbe. Sie heilt ihn, lässt die Herren des Hofes vor sich die Revue passiren, die alle keine besondere Lust an den Tag legen, sie zu heirathen, und wählt den Bertram.

Dieser erklärt, er wolle und könne sie nicht lieben, weil sie die Tochter eines armen Arztes sei. Da ihm jedoch der König, im Falle der Weigerung, mit seiner Ungnade droht, giebt er nach. Gleich nach der Trauung schickt er seine Frau zu seiner Mutter zurück, und nimmt selber Kriegsdienste bei dem Herzog von Florenz. Von dort schreibt er ihr, dass er sie nicht eher als seine Frau betrachten werde, bis sie ihm ein Kind geboren und seinen Familienring von ihm bekommen habe. Er werde Frankreich erst dann wiedersehen, wenn er keine Frau mehr habe. Helena entfernt sich heimlich und schreibt der Gräfin, dass sie zu dem Wallfahrtsort des heiligen Jacob pilgere und den Tod suche; sie möge ihren Sohn bitten, wieder nach Hause zurückzukehren und sich nicht länger um ihretwillen den Gefahren des Krieges auszusetzen. Auf der Reise kehrt sie vor den Mauern von Florenz bei einer Wittwe ein, die eine Wirthschaft hält, und erfährt, dass Bertram die Tochter derselben, Diana, zu verführen suche. Auf ihren Wunsch verspricht Diana dem Bertram eine Zusammenkunft, wenn er ihr seinen Ring schenken wolle. Bertram geht darauf ein, und Helena vertritt bei der verabredeten Zusammenkunft die Stelle der Diana. Einige Stunden vorher erhält Bertram durch einen Brief seiner Mutter die Nachricht von dem Tode seiner Frau. Ein Edelmann, der ihm das Schreiben übergeben, dessen Inhalt jedoch nicht kennt, erzählt einem andern, dasselbe habe den Bertram sehr aufgeregt. Der zweite Edelmann, der Bertram's vertrauteren Umgang geniesst und daher mehr in seine Geheimnisse eingeweiht ist, erwähnt kurz darauf, Bertram habe die Nachricht vom Tode seiner Frau erhalten, und beklagt, dass er sich wahrscheinlich darüber freuen werde. Ueber die Verführung der Diana, „eines Fräuleins vom sittsamsten Rufe“, und seine mit ihr verabredete Zusammenkunft, sprechen sich beide gleichfalls sehr missbilligend aus. Ihrem Gespräche nach konnte es noch zweifelhaft sein, ob erst der

letzte Brief Bertram den Tod seiner Frau gemeldet. Er kommt aber selber bald darauf zu ihnen und sagt: „Ich habe diesen Abend sechszehn Geschäfte abgemacht, jedes allein einen Monat lang; ich habe mich beim Herzog verabschiedet, bei seiner Umgebung; ein Weib begraben, betrauert, meiner Frau Mutter geschrieben, dass ich zurückkehre; mein Weggeleit engagirt, und dann noch allerlei kleine Dinge besorgt. Das letzte war das wichtigste; aber mit dem bin ich noch nicht zu Ende, d. h. ich fürchte, in der Folge noch davon zu hören.“ Wenn er erst an dem Abend seine Frau begraben und betrauert, wird er die Nachricht von ihrem Tode auch wohl nicht früher erhalten haben.

Schliesslich vertreiben sich die Herren die Zeit damit, einem gewissen Parolles, dem Begleiter Bertram's, einen lustigen Streich zu spielen; und Bertram kehrt nach Frankreich zurück. Helena folgt ihm mit der Wittwe und Diana. Der König wünscht jetzt, dass Bertram die Tochter eines Edelmannes Lafeu heirathe. Bertram ist dazu bereit, und bittet für sein früheres Benehmen um Verzeihung. Der Tochter Lafeu's habe er stets mit Bewunderung gedacht:

„Als ihr Bild geprägt in mein Gemüth,
Lieh mir sein höhnend Fernglas spröder Stolz,
Das jedes fremden Reizes Züg' entstellte,
Der Wangen Roth verschmäht, als sei's geborgt,
Und alle Formen einzog oder dehnte
Zu widerwärt'ger Hässlichkeit; so kam's,
Dass sie, die Alle preisen, die ich selbst
Geliebt, seit sie mir starb, — in meinem Auge
Der Staub ward, der's geblendet.“

Lafeu ersucht ihn um ein Liebespfand, das er seiner abwesenden Tochter von ihm schicken könne, um sie zu grösserer Eile anzutreiben, und sieht dabei auf Bertram's Ring. Die Aehnlichkeit desselben mit dem zuletzt von Helena getragenen fällt ihm auf. Der König hatte einst der Helena diesen Ring geschenkt, und erkennt ihn wieder. Bertram erzählt, eine Dame habe ihm denselben in Florenz aus dem Fenster zugeworfen:

„Sie war adlig
Und hielt mich noch für frei; doch da mein Schicksal
Gebunden war, und ich ihr klar gezeigt,
Ich könne nicht in Ehren ihr erwidern,
Was sie von mir gehofft, entliess sie mich

Nach manchem Kampf beruhigt, doch den Ring
Zwang sie mich, zu behalten."

Er findet jedoch keinen Glauben, und wird, als des Mordes der Helena verdächtig, weggeführt. Jetzt treten die Wittwe und Diana mit der Bitte vor den König, er möge Bertram zwingen, letztere zu heirathen. Er habe versprochen, sie zu ehelichen, wenn seine Gattin stürbe; und nur dadurch habe er sie gewonnen. Bertram wird wieder hereingeführt, und leugnet alles; jedoch sieht Lafeu ein, dass er seiner Tochter nicht mehr würdig sei. Bertram giebt zu, mit der Diana gescherzt zu haben. Sie verlangt, dass er auf seinen Eid erkläre, ob er sie nicht als Jungfrau gewonnen zu haben glaube. Er erwidert, sie sei im Lager jedem leichte Beute gewesen. Diana zeigt, zum Beweis, dass er ihr die Ehe versprochen, den Ring vor. Er gesteht, ihr den Ring gegeben zu haben; sie habe nach ihm geangelt und ihn so lange geködert, bis er es gethan. Diana stellt sich, als gebe sie jetzt alle Hoffnung auf, und bittet sich jetzt ihren Ring (den der Helena) wieder aus. Bertram sagt, er habe ihn nicht mehr. Sie erkennt ihn am Finger des Königs; Bertram's Erzählung von der Dame in Florenz stellt sich also als ein Märchen heraus; Parolles bezeugt, dass Bertram der Dame die Ehe versprochen, und jetzt fällt auf letztere der Verdacht, die Helena ermordet zu haben. Zuletzt erscheint Helena selbst, um alles aufzuklären, und den Bertram an sein Versprechen zu mahnen:

„„Wenn Ihr den Ring gewinnt von meinem Finger
Und tragt ein Kind von mir."" — Dies ist gelungen.
Seid Ihr nun mein, so zwiefach auch errungen?"

Bertram antwortet:

„Kann sie, mein König, dies beweisen klar,
Lieb' ich sie herzlich jetzt und immerdar."

Der König verspricht der Helena eine Mitgift, bittet das Publikum um Beifall, und damit ist das Stück zu Ende.

Gervinus findet es geradezu ausserordentlich, dass Shakspeare hier den unwahrscheinlichsten aller Stoffe nicht gescheut; dass er denselben, wie ihn die zu Grunde liegende Novelle lieferte, heilig gehalten, ja sogar die Schwierigkeiten noch gehäuft habe, im Bewusstsein, sie zu besiegen.

Woher der Dichter seinen Stoff genommen, wissen die wenigsten der Zuschauer und Leser, und denjenigen, die es

wissen, kann es einerlei sein; ob dieser Stoff an und für sich unwahrscheinlich sei, und der Dichter noch die Schwierigkeiten gehäuft habe, gleichfalls; nur darf ein jeder an den Dichter, der sich nicht einmal die Mühe giebt, seinen Stoff selber zu erfinden, wohl den bescheidenen Anspruch stellen, dass derselbe auch wirklich jene, von Gervinus erwähnten Schwierigkeiten besiege, d. h. dass der unwahrscheinliche Stoff nicht blos in seiner Bearbeitung wahrscheinlich werde, sondern auch im Stande sei, ihm Genuss und Befriedigung zu verschaffen.

Dass Shakspeare dies nicht gelungen, scheint Gervinus selber gefühlt zu haben. Er meint, um dieses Ziel zu erreichen, habe Shakspeare die umgebenden Umstände und die Charaktere so geändert, dass sie etwas Aehnliches gethan haben könnten. Dem Nüchternen sei die Fabel dann blos eine künstlerische Verkörperung, ein willkürliches Bild, ein Symbol, für das er sich ein natürliches denken möge. Wer Phantasie besässe, bedürfe dessen nicht einmal.

Wir müssen bekennen, dass wir nicht einmal so viel Phantasie besitzen, wie Gervinus von dem Nüchternen erwartet. In dem Verlangen, das Gervinus an uns stellt, wir sollten uns statt der Verhältnisse, die der Dichter vorführt, andere, natürlichere denken, liegt das Geständniss, dass der Dichter seiner Arbeit nicht die nöthige Vollendung gegeben, dass es ihm nicht gelungen, die Schwierigkeit des Stoffes zu besiegen. Weshalb brauchten wir sonst mit unserer Phantasie schöpferisch, ändernd, bessernd, nicht blos empfangend, an sein Werk heranzutreten? Freilich muss der Dichter bei jedem Leser und Zuschauer Phantasie voraussetzen, aber nur eine solche, die das vom Dichter Gebotene willig aufnimmt; eine jede andere, die schöpferisch, selbstthätig, in die Bildungen des Dichters eingreift, wie sie unsere Shakspearekritiker und Gervinus nur zu oft entwickeln, wird sich der wahre Dichter alles Ernstes verbitten. Wozu führt er uns seine Charaktere in bestimmten Verhältnissen vor, wenn er nicht will, dass wir sie uns in diesen Verhältnissen denken sollen? wozu lässt er sie in diesen Verhältnissen bestimmte Handlungen vor unseren Augen verrichten, wenn wir nicht an dieselben glauben sollen? Er würde zwei verschiedene Forderungen an uns stellen, die sich gegenseitig aufheben. Erst regt er unsere Phantasie durch die Entwickelung bestimmter Charaktere in bestimmten Verhältnissen

und Handlungen an; und doch wohl nur zu dem Zwecke, dass unsere Phantasie an dieselben glauben soll; und dann verlangt er von derselben Phantasie, dass sie sich statt derselben andere denke; also, dass sie nicht an jene Verhältnisse, die er ihr in bestimmten Zügen vorgeführt, glaube; das ist von Einer Phantasie zu viel verlangt. Und selbst angenommen, dass sie im allgemeinen sich dazu verstehen könnte, eine solche schöpferische Veränderung an dem Werke des Dichters vorzunehmen; der gesunde Menschenverstand würde ihr jedenfalls verbieten, an die Stelle der vom Dichter vorgeführten Handlung eine andere zu setzen, die nicht geistig und sittlich dieselbe Bedeutung hätte. Dieselben Handlungen können durch verschiedene Umstände und Verhältnisse eine verschiedene sittliche Bedeutung erhalten; und gerade diese bestimmten, in bestimmten Verhältnissen verübten Handlungen geben den Charakteren ihren geistigen und sittlichen Werth. Wie kann nun der Dichter, der seinen Charakteren durch diese Verhältnisse und Handlungen selber bestimmte sittliche Eigenschaften aufgeprägt hat, z. B. solche, die auf mich einen unangenehmen Eindruck machen, von meiner Phantasie verlangen, dass dieselbe meinen Augen, meinem Verstand zum Trotz, meinem durch den Dichter selbst auf eine ganz bestimmte Weise angeregten sittlichen Gefühl, ja sogar sich selber zum Trotz, statt jener Handlungen, sich andere denke, die auf sie selber, auf den Verstand, das sittliche Gefühl einen andern, befriedigenden Eindruck machen würden? Unsere Phantasie kann sich nicht zu dieser schwindelnden Höhe emporarbeiten. Unseren Shakspearekritikern und Gervinus scheint es freilich eine leichte Aufgabe zu sein. Wir möchten sie nicht darum beneiden. Im Grunde machen die Werke darum auf sie keinen angenehmeren Eindruck. Sie bewundern weniger diese selber, als das, was ihre eigene Phantasie hineingelegt hat. Bei wahren Meisterwerken kann eine solche Art der Selbstthätigkeit auf keinen Fall den Genuss erhöhen.

Wir bekennen also von vorn herein, dass wir von Gervinus' Standpunkt, in ästhetischer Beziehung, nicht einmal auf den Namen eines nüchternen Menschen Anspruch machen. Wir werden das uns vom Dichter vorgeführte Bild nicht als ein willkürliches ansehen, statt dessen wir uns ein anderes, schöneres Bild denken sollten; wir werden uns nicht, statt der künstlerischen Verkörperung der Idee, die uns der Dichter

giebt, eine andere vormalen; sondern annehmen, dass dieser, wo er A sagt, auch wirklich A und nicht B gemeint habe. Wir werden die Personen nach ihren eigenen Reden und Handlungen beurtheilen, in den bestimmten Verhältnissen, die uns Shakspeare vorführt, und ihre Handlungen nur insofern symbolisch auffassen, als es jede wahre Poesie sein soll: d. h. aus ihren Handlungen auf ihre Charaktere schliessen.

Wie stellen sich uns nun die Hauptcharaktere des Stückes in den ihnen vom Dichter geliehenen Reden und Handlungen dar? und zwar zuerst die Helena? Gervinus nennt sie bescheiden, demüthig, sanft, eine ächt weibliche Natur; entsagungsvoll, aber dabei klug, gewandt, anstellig. Bei männlich scheinenden Schritten verliere sie den Grund der Frauennatur nicht, so dass sie doch in Weiblichkeit und Sitte der Liebe werth erscheine. Bevor wir ihr Benehmen im einzelnen näher betrachten, möchten wir im allgemeinen bemerken, dass ihre ächte Weiblichkeit und Bescheidenheit sich weniger in Handlungen, als in Worten, und auch da nicht immer zeigt, wie im Folgenden klar werden wird.

Gervinus sagt, dass sie in ihren Monologen nicht einmal einen Wunsch ausdrücke; dass sie den Bertram anbete, wie der Indier die Sonne. Bei ihrer Stellung ist dies so natürlich, dass man es ihr nicht zum besonderen Ruhme anrechnen kann. Sie sieht ein, dass ihre Liebe hoffnungslos ist, und hat also auch keine Hoffnung. Dies gilt aber nur von dem ersten ihrer Monologe (I, 1). In dem zweiten (I, 1) spricht sie schon die Ueberzeugung aus, dass ihr eigener Geist, ihre Kraft, ihr helfen könne:

„Des Glückes weit'sten Raum vereint Natur,
Dass sich das Fernste küsst, wie Gleiches nur.“
„Wann rang nach Liebe
Ein volles Herz, und fand nicht Gegenliebe?“

Die zwei Monologe sind nur durch ihr Gespräch mit dem Begleiter und Freund des Bertram, Parolles, von einander getrennt. Gleich nach diesem Gespräch kommt sie auf den Gedanken, die Krankheit des Königs als Vorwand zu benutzen, um dem Bertram nachreisen zu können. Gervinus meint, die unsauberen Witze, die sich Parolles ihr gegenüber erlaube, liessen sie befürchten, dass Bertram in solcher Gesellschaft zu allerlei Bösem verleitet werden könnte; Sorge um sein Seelen-

heil und Eifersucht wecke in ihr den Gedanken an die Reise. Eifersucht, ja wohl; das spricht sich in ihren Worten schon ziemlich klar aus. Von jener höheren, mehr uneigennützigen Sorge für Bertram's Seelenheil können wir aber nichts darin entdecken. Wie sollten auch jene unsauberen Witze ihre Sorge erregen, da sie den Parolles geradewegs zu solchen Witzen herausfordert? selber Gefallen an ihnen findet? Parolles fragt sie blos, ob sie über das Wesen der Jungfernschaft nachdenke. Anstatt ihn nun gleich abzuweisen, erwidert sie: „Die Männer sind der Jungfernschaft feind. Wie können wir sie vor ihnen verschanzen? — Weist sie zurück. — Aber sie belagern uns; unsere Jungfernschaft, wenn auch in der Vertheidigung tapfer, ist dennoch schwach; — lehrt uns einen kunstgerechten Widerstand", und so geht es weiter. Wer die Witze lesen will, mag sie an der Quelle aufsuchen. Dies wird genügen, um zu zeigen, dass die ächt weibliche Natur der Helena den Parolles selber zu seinen unsauberen Witzen herausfordert. Dass sie dies in aller Unschuld thue, ohne zu ahnen, was er ihr auftischen werde, wird, selbst nach den wenigen angeführten Worten, niemand behaupten.

Von der Unsittlichkeit des Parolles in engerem Sinne sagt sie vor dem Gespräch, wo sie sich näher über ihn ausspricht, gar nichts; sie erwähnt nur seinen Hang zur Lüge und seine Feigheit, und bemerkt sogar, dass ihm diese Fehler besser stehen, als manchem seine ärmliche Weisheit. Trotzdem, sagt sie, liebe sie ihn um Bertram's willen. Anstatt über seine Witze Unwillen zu zeigen, nimmt sie dieselben mit solchem Beifall auf, dass der unsaubere Geselle am Schlusse der Scene sich sogar herausnehmen darf, sie zu dutzen: „Kleines Helenchen, leb' wohl! Wenn ich mich auf Dich besinnen kann, will ich Deiner am Hofe gedenken." Und durch alles dies wird sie trotz ihrem Schmerz über Bertram's Abreise in eine so heitere Stimmung versetzt, dass sie sich jetzt selber Witze über den Parolles erlaubt. Freilich gleichen dieselben nicht den seinigen; aber sie zeugen gewiss nicht von Trauer und noch weniger von sittlichem Unwillen. So dutzt er sie denn bis zum Schluss der Scene ruhig weiter, und giebt ihr, beim Abschied, den freundlichen Rath, sich einen Mann zu nehmen. Schon während dieser Scene beklagt sie es, dass sie dem Bertram ihre Zuneigung weder zeigen kann noch darf, und dass der-

selbe am Hofe bald eine Geliebte finden werde. In dem darauf folgenden Monolog spricht sie nur die Hoffnung aus, zum Ziele zu gelangen. Und aus jenem Gespräch, das eher einen Beleg für Helena's Unsittlichkeit abgeben könnte (wenn man nicht mit uns annehmen will, dass der Dichter ihr die Worte blos zur Unterhaltung des Publikums in den Mund gelegt hat); aus dem Gespräch will Gervinus schliessen, die Sorge um das Seelenheil Bertram's gebe ihr den Gedanken der Reise ein? Das zeugt von einer schöpferischen Thätigkeit der Phantasie, wie sie der Dichter bei seinem englischen Publikum nicht voraussetzen durfte.

Gervinus meint ferner, Helena sei nicht so männisch und unweiblich, selber die Pläne, die sie ausführe, zu ersinnen; sie werde erst durch andere oder durch das Schicksal darauf gebracht. Sie glaube blos im allgemeinen, Bertram verdienen zu können; das Recept ihres Vaters gegen die Krankheit des Königs falle ihr nur ein, um einen Grund zur Reise zu haben; sie habe aber keine Ahnung davon, die Heilung des Königs zum Erwerbe des Grafen zu benutzen. Diesen Gedanken gebe ihr die Mutter Bertram's erst ein. Das Stück zeigt gerade das Gegentheil. Schon der Schluss des letzten Monologs deutet auf ihren Plan hin. Nach den Worten:

„Wann rang nach Liebe
Ein volles Herz, und fand nicht Gegenliebe?“

sagte sie noch: „Des Königs Krankheit — mein Plan mag mir misslingen, doch mein Entschluss ist gefasst und wird mich nicht verlassen.“ In Verbindung mit dem Vorhergehenden können diese Worte nicht anders gedeutet werden, als: dass sie die Krankheit des Königs benutzen will, um zum Besitze des Grafen zu gelangen. Wie die Gräfin ihre Liebe entdeckt, fragt dieselbe:

„Warst Du nicht neulich Willens, nach Paris zu reisen?“

Helena gesteht, dass sie suchen wolle, den König zu heilen, dass aber eigentlich Bertram der Grund ihrer Reise sei; von dem Plane, durch die Heilung des Königs jenen zu gewinnen, ist zwischen ihnen nicht einmal die Rede. Sie ist also selber, um Gervinus' Ausdruck zu gebrauchen, männisch und unweiblich genug, um jenen Plan zu ersinnen. Weshalb sollte sie das auch nicht, da sie doch männisch genug ist, ihn auszuführen? Wir finden sie beim König wieder, dem sie Hei-

lung verspricht. Wenn es ihr misslinge, wolle sie zur Strafe über sich ergehen lassen, dass man:

„Sie Metze schilt, der Pöbel sie verspottet,
Schimpflieder singt; und schmählich ausgerottet
Ihr Jungfrau'nname sei; ja dass ihr Leben
Sich ende, schnöden Martern preisgegeben."

Diese Ausdrücke stehen mit ihren männischen, unweiblichen Plänen in vollem Einklange.

Als Lohn verlangt sie, dass er ihr zum Gemahl gebe

„mit königlicher Hand,
Wen ich mir fordern darf in Deinem Land.
Doch ferne sei von mir der Uebermuth,
Dass ich ihn wähl' aus Frankreichs Fürstenblut."

Das fehlte freilich noch. Die Kur gelingt, und der König lässt „alle Ritter des Hofes" zusammenrufen, damit sie sich aus ihnen einen aussuche. Hätte sie nicht, in aller Stille, dem König allein, höchstens ihm und dem Bertram, ihre Wahl mittheilen können? Wusste sie doch, dass sie nur letzteren wählen würde. Oder glaubt Gervinus, ihre Liebe zu Bertram sei schwach genug gewesen, um dem Gedanken Raum zu lassen, ein anderer Ritter könne ihr vielleicht noch besser gefallen? Das genügt aber diesem demüthigen, ächt weiblichen Wesen nicht. Sie muss den ganzen Hof zusammentrommeln lassen, damit es bei ihrer Wahl an Zeugen nicht fehle. Sie wendet sich an vier Edelleute, die sie, wie es scheint, nach einander bei der Hand fasst; wenigstens sagt sie dem dritten:

„Sorgt nicht; ich lasse Eure Hand schon fahren;
Ich will Euch die Verlegenheit ersparen."

Obgleich alle, als Franzosen, sich höflich gegen sie benehmen, und sie nicht mit Worten abweisen, scheinen sie doch durch ihre Gebehrden keinen besondern Eifer, sie zu heirathen, an den Tag zu legen. — Wenigstens lässt Shakspeare den Lafeu sagen: „Das junge Volk ist von Eis, keiner will sie." Da sie selber auch keinen derselben will, hätte sie sich diese Demüthigung ersparen können. Zuletzt kommt sie an den Bertram:

„Ich sage nicht: Ich nehm' Euch; doch ich gebe
Mich selbst und meine Pflicht, so lang' ich lebe,
In Eure edle Hand. Dies ist der Mann."

Diese Worte führt Gervinus als einen Beweis von ihrer ächten Weiblichkeit an. Schade nur, dass es leere Worte sind, die mit ihren Handlungen in Widerspruch stehen; wenn sie sich ihm giebt, so thut sie es doch nur, um ihn zu nehmen. Bertram hat daher vollständig Recht, sich dadurch nicht täuschen zu lassen. Er weigert sich, in Gegenwart des ganzen Hofes, sie zu heirathen, eine Schmach, die sie sich selber zugezogen. Sie wird also von allen Rittern und von Bertram verschmäht. Gervinus glaubt irrthümlich, dass sie von allen anderen begehrt, nur von Bertram verschmäht würde. Er rühmt es als gewohnte Resignation, dass sie jetzt zurücktrete. Sollte sie vielleicht erklären, sie wollte ihn wider seinen Willen heirathen? Resignation, wenigstens in Worten, war das einzige, was ihr in der Lage, in die sie durch eigene Schuld hineingerathen, übrig blieb. Aber auch diese Resignation geht, ebenso wie ihre sonstige ächte Weiblichkeit, nicht über schöne Worte hinaus; sie nimmt den Mann, von dem sie weiss, dass er sie nur wider Willen heirathet, mit Freuden an. Als Frau und wahrhaft Liebende hätte sie mehr Zartgefühl an den Tag legen sollen. Dass sie dann, entsagend, wie Gervinus meint, nach Hause geht, ist ihr auch nicht hoch anzurechnen. Sie wird von ihrem Manne nach Hause geschickt; es ist also eine unfreiwillige Entsagung. Nicht einmal einen Kuss, um den sie bittet, will Bertram ihr gewähren. Sollte sie sich ihm denn offen widersetzen? Von freiwilliger Entsagung kann erst die Rede sein, wo sie das Schloss der Gräfin verlässt, damit Bertram sich den Gefahren des Krieges nicht länger aussetze, und wieder nach seiner Heimath zurückkehren könne. Da zeigt sie ächt weibliche Liebe, nicht mehr durch blosse Worte, sondern durch die That; und von dem Augenblicke an gewinnt sie unsere Theilnahme. Ihr Benehmen in Florenz mag Gervinus noch so sehr durch Eifersucht oder durch die Absicht, als Schutzengel ihren Gatten vor der Sünde zu bewahren, entschuldigen wollen; die ganze Angelegenheit hat für das Gefühl etwas Unzartes, das sich durch Verstandesgründe nicht hinwegdemonstriren lässt. Wenn jene beiden, von Gervinus schon früher angeführten Gründe uns bestimmen sollten, die Angelegenheit mit günstigeren Blicken zu betrachten; so hätte der Dichter uns zeigen müssen, dass diese Gefühle wirklich in der Helena leben und ihre Handlungen bestimmen. Er lässt

sie aber alles, mit der grössten Gemüthsruhe, mit der Wirthin und deren Tochter besprechen; Gervinus kann jene Gründe wohl mit seiner eigenen Phantasie in das Stück hineinlegen; im Drama selber ist davon keine Spur. Helena sucht daselbst nur der Wirthin klar zu machen, dass sie so handeln müsse, um sich ihren Mann zu erwerben, um die von ihm gestellten Bedingungen zu erfüllen; und da uns an der fraglichen Stelle das Unternehmen nur von der Seite vorgeführt wird, kann bei uns kein Gedanke an Eifersucht oder an jene höhere sittliche Absicht aufsteigen; wir müssten denn, wie Gervinus, nicht mehr unsere Phantasie willig dem Dichter und seinen Absichten hingeben, sondern sie auf eigene Hand neben dem Werke arbeiten lassen.

Den Wunsch, die ihr von Bertram gestellten Bedingungen zu erfüllen, müssen wir also als das einzige Motiv ihres Benehmens betrachten.

Dass sie schliesslich dem Bertram nicht ohne Zeugen, sondern in Gegenwart des Königs, der Gräfin, Lafeu's, vieler Edelleute und sonstigen Gefolges erklärt, sie trage jetzt ein Kind von ihm, zeigt wieder die schon früher an ihr gerügte Neigung, Sachen, die nur unter vier Augen besprochen werden sollten, in Gegenwart möglichst vieler Zeugen abzumachen. Es wird hoffentlich hierdurch klar geworden sein, wie sehr sie fast überall gegen die von Gervinus an ihr gerühmten Tugenden ächter Weiblichkeit und Bescheidenheit verstösst. Sie wirbt nicht mit Thränen, wie er glaubt; freilich fehlen die auch nicht; sie wirbt vorwiegend durch Handlungen. Mit blossen Thränen würde sie, wie das Stück und Bertram's Charakter zeigen, nie zum Ziele gelangt sein. Blos durch ihre Handlungen hat sie sich ihn erobert. Ob sie auf diese Eroberung stolz sein kann, darüber muss uns der Charakter Bertram's Aufklärung geben.

An ihm scheint Gervinus so recht seine Freude zu haben. In ihm sieht er einen Jungen, der in solchem Masse Liebesverächter sein soll, dass er, anstatt selber zu werben, umworben werden müsse; und an solchen Liebesverächtern findet Gervinus, wie wir schon bei den Edelleuten von Verona gesehen, besonderen Gefallen. Gervinus spart ihm freilich auch den Tadel nicht. Obgleich ganz rathlos, sei er doch hochmüthig; ohne Einsicht und Ueberlegung; von der elendesten

Gesellschaft (Parolles) abhängig, rasch, zügellos. Das sei jedoch nur Jugendverirrung; im Grunde sei er eine gute Natur; nur, wie seine Mutter auch sage, durch Verführung verdorben; ein gerader, offen liegender Junge, fern von aller Ziererei und allem Witze; wortkarg; von Biron's verkörpertem Ja und Nein; so auch in seinem Briefstyl, grob, unhöfisch. Sein innerer Hochmuth, der Stolz auf seine Freiheit und auf seinen Adel seien die Gründe, die ihn bewögen, Helena zu verschmähen; das seien die inneren Hindernisse in ihm, die sie zu überwinden hätte. Vor dem König nenne er freilich nur den Rangunterschied als Grund seiner Verschmähung. Der Stolz eines Liebesverächters komme aber noch hinzu. Eine Tochter Lafeu's habe er auch nur so aus der Fernsicht des Hochmuths angesehen. Diese Stelle hat Gervinus missverstanden (V, 3). Sie beweist gerade das Gegentheil von dem, was er darin finden will. Bertram sagt nämlich dem König, er habe stets mit Bewunderung der Tochter Lafeu's gedacht.

„Zuerst
Fiel meine Wahl auf sie, eh' noch mein Herz
Die Zung' erkor als allzudreisten Herold

(d. h. ehe ich mich dreist weigerte, die Helena zu heirathen).

Dann, als ihr Bild geprägt in mein Gemüth,
Lieh mir sein höhnend Fernglas die Verachtung

(nicht „spröder Stolz", wie es in der Schlegel'schen Uebersetzung heisst, was vielleicht Gervinus irre geführt hat),

Die jedes andern Reizes Züg' entstellte

(nicht „fremden" Reizes, was Gervinus auch irre führen konnte),

'nen schönen Teint verschmäht, gestohlen nannte

(nicht der Wangen Schönheit im allgemeinen),

Und alle Formen einzog oder dehnte
Zu widerwärt'ger Hässlichkeit

(nämlich alle Formen jeder andern Schönheit);

so kam's,
Dass sie, die Alle preisen, die ich selbst
Geliebt, seit sie mir starb, — in meinem Auge
Der Staub war, der's beleidigte"

(nicht „der Staub war, der's geblendet", was ziemlich unverständlich ist).

Bertram sagt also ausdrücklich, dass seine Liebe zu der Tochter Lafeu's ihm den Sinn für alle anderen Schönheiten,

und so auch für die der Helena genommen hatte. Der Grund seiner Verschmähung war also nicht seine Verachtung der Liebe überhaupt, sondern wenn wir ihm selber glauben wollen, eine andere Liebe. Wenn wir ihm selber glauben wollen; denn es ist sehr auffallend, dass er früher bei keiner Gelegenheit von dieser Liebe gesprochen; und man möchte deshalb versucht sein, an der Wahrheit seiner Aussage zu zweifeln. Er lässt sich so viel Unwahrheiten zu Schulden kommen, dass man es mit ihm nicht so genau nehmen darf. In dem Augenblick, wo er die Helena verschmäht, wissen wir von seiner Liebe zu Lafeu's Tochter gar nichts, ebenso wenig wie von seiner Liebesverachtung im allgemeinen. Wir hören ihn nur erklären, dass er die Helena nicht heirathen will, weil sie die Tochter eines armen Arztes ist, und weil er sie nicht lieben kann und will. Diese Gründe reichen auch vollständig aus, um vor jedem vernünftigen Menschen seine Weigerung zu rechtfertigen; er soll ein Mädchen heirathen, das er nicht liebt, das sich ihm aufdrängt. Letzteres allein schon würde sein Benehmen hinreichend erklären. Weniger zu entschuldigen ist, dass er dessenungeachtet, um die Ungnade des Königs zu vermeiden, sich auf das Geschäft (denn weiter ist es für ihn nichts) einlässt. Als dritten Grund, weshalb er die Helena verschmäht, führt Gervinus an, der schmeichelnde Parolles, dem der verheirathete Bertram nicht dienen könne, nehme ihn systematisch gegen die Regungen der Liebe ein, und sei geschäftig, die Helena, welche er hasse, in ein gehässiges Licht zu stellen. Davon ist in dem Stück nichts zu entdecken. Bertram weigert sich, Helena zu heirathen, ohne dass Parolles ein Wort dazu redet. Nach der Trauung theilt Bertram letzterem seinen Entschluss mit, sie nach Hause zu schicken und selber nach Florenz zu ziehen. Parolles stimmt ihm natürlich bei; systematisch ihn gegen die Helena einzunehmen, hatte er gar nicht nöthig. Er macht auch nicht einmal die geringste tadelnde Bemerkung über sie. Alle Schuld fällt also auf Bertram allein, wenn überhaupt von Schuld die Rede sein kann. Wir wären eher geneigt, zu tadeln, dass er, durch des Königs Drohungen eingeschüchtert, sich überhaupt zur Heirath verstanden hat. Jene von Gervinus angeführten Gründe sind also nur ein Beweis von der schöpferischen Phantasie des systematischen Kritikers, der, um alles seiner

Idee anzupassen, dieser Gründe für die Weigerung Bertram's bedurfte.

Ob ferner der Groll über die erzwungene Heirath, wie Gervinus will, oder der klügelnde Verstand dem Bertram jene der Helena gestellten Bedingungen eingegeben, hat uns der Dichter nicht gezeigt. Wir sehen nicht, wie Bertram den Brief schreibt, sondern erfahren erst später durch Helena den Inhalt dieses Briefes. Wir können blos aus allem, was vorhergegangen, und aus dem Inhalte des Schreibens selbst auf Groll schliessen, und aus demselben Inhalte auf klügelnden Verstand. Denn dass nicht ein ganz gewöhnlicher Groll, dass nur der klügelnde Verstand, und zwar ein ganz seltsamer Verstand, so sonderbare Bedingungen ersinnen konnte, wird wohl jedem einleuchten. Derselbe Parolles, der Bertram gegen Helena eingenommen, soll ihn nun auch zu den Händeln mit der Diana verführt haben. Wir hören freilich von der Wittwe, dass Parolles die Diana verfolgt habe; eine Freundin der Wittwe nennt ihn einen nichtswürdigen Helfershelfer des Grafen für solche Streiche. Diana schilt ihn später einen Schurken, der den Grafen verführe. Wie weit aber die Schuld auf Parolles falle, wie weit auf Bertram, erfahren wir nicht. Wir hören beide keine Silbe über die Angelegenheit wechseln. Bertram selber bemerkt (III, 6), er habe Dianen einmal gesprochen und ihr durch Parolles Briefe und Geschenke geschickt. Die Schuld des Parolles wird hier wohl nicht grösser gewesen sein, als bei dem Entschluss zur Reise nach Florenz. Er wird Bertram in seinen Neigungen und Planen bestärkt und unterstützt haben, um ihm zu gefallen. Da wir nicht sehen, dass er besondere Mittel anwendet, um ihn zu verführen, kann dies das tadelnswerthe Benehmen Bertram's in unseren Augen nicht entschuldigen.

Die Geschichte mit der Diana hat dem Kritiker am meisten Mühe gemacht. Gleich nach der Nachricht vom Tode seiner Frau, geht Bertram zu ihr. Zwei Edelleute, seine Freunde, von denen einer durch ihn selbst alles erfahren hat, wundern sich über seine Sittenlosigkeit, die gar so weit gehe, dass er der Herold seiner eigenen Schande werde. Sie beklagen es, dass er sich wahrscheinlich über den Tod seiner Frau freue. Der leichtsinnige Ton, in welchem er ihnen nachher in Einem Athem mittheilt, wie er sechszehn Geschäfte so rasch

abgethan, sein Weib begraben, betrauert, Dianen verführt, alles in Einem Athem, zeigt uns, dass sie Recht gehabt. Gervinus, der Bertram's spätere Erklärung vor dem Könige: „er habe seine Frau geliebt, seitdem sie gestorben“, für baare Münze nimmt, hält es für ein Zeichen der Reue, dass Bertram sich nach jener Todesnachricht zur Diana begebe; aus Trauer, um sich zu betäuben, gehe er in den Taumel des Sinnenrausches. Das ist jedenfalls eine besondere Manier, seine Reue an den Tag zu legen, die uns den Helden eines Schauspiels wenig empfehlen kann. Die Reue des Judas Ischariot, mit welchem Gervinus den Bertram gewiss nicht in Eine Reihe stellen wird, würden wir vorziehen. Hätte der Dichter wirklich die Sache von dem Gervinus'schen Standpunkte aufgefasst wissen wollen, wovor ihn sein gesunder Sinn bewahrte, so musste er es wenigstens andeuten; er lässt uns aber im Gegentheil mittheilen, dass Bertram sich wahrscheinlich über den Tod seiner Frau freue; er lässt ihn selber gleich darauf, mit dem grössten Leichtsinn, von ihrem Tod und von der Verführung der Diana sprechen; und das sollte er gethan haben, wenn er die Sache von jenem Standpunkte aufgefasst hätte? Wie leicht konnte er nicht denselben Edelleuten die Bemerkung in den Mund legen, dass Bertram wirklich den Tod seiner Frau betrauerte? Konnte er uns nicht zeigen, wie derselbe, von Reue und Trauer ergriffen, und in der Absicht, sich zu betäuben, zu der beabsichtigten Zusammenkunft geht?

Die Gründe, die Gervinus für seine Ansicht anführt, sind schwach. Der erste Grund ist die Bemerkung des einen Edelmannes, dass in dem Briefe etwas den Bertram stark verwundet haben müsse; denn beim Lesen sei er fast ein anderer Mensch geworden. In der Schlegel'schen Uebersetzung steht freilich statt „verwunden“ schmerzen; „*to sting*“ steht aber im Original, und das Wort hat eine allgemeinere Bedeutung; es kann auch kränken, wurmen heissen. Wir haben deshalb einen unbestimmten Ausdruck vorgezogen, da die Bedeutung des Wortes an dieser Stelle unklar ist. Die Todesnachricht an sich braucht den Bertram nicht so angegriffen zu haben. Die Gräfin hatte selber den Brief nicht abgefasst, sondern ihn durch den Haushofmeister schreiben lassen. Diesem hatte sie gesagt (III, 4):

„Schreib', o schreib', mein Reinhold,
An diesen Mann, der solcher Frau nicht würdig;
Gieb ihrem Werth Gewicht durch jedes Wort,
Denn viel zu leicht erwog er ihn; mein Leid,
Dess' Gröss' er nicht empfindet, schärf' ihm ein."

Der Kummer seiner Mutter kann Eindruck auf ihn gemacht; ja der Aerger darüber, dass sie der von ihm verschmähten Helena solchen Werth beilegt, kann ihn aufgeregt haben. Dass die Todesnachricht ihn so ergriffen, erfahren wir nicht; im Gegentheil, in derselben Scene lässt uns der Dichter durch denselben Edelmann, der Bertram den Brief eingehändigt, mittheilen, dass er sich wahrscheinlich über die Nachricht freue. So klaren, verständlichen Worten gegenüber kann die Gervinus'sche Deutung jener ganz allgemein gehaltenen Ausdrücke nicht aufkommen. Der zweite von Gervinus angeführte Grund ist noch schwächer. Es sind die Worte: „ich habe meine Frau begraben, betrauert." Sie scheinen den sonst nicht sentimentalen Kritiker gerührt zu haben. „Er begräbt sie nicht nur," sagt er, „er betrauert sie in seinen Gedanken." An sich wären diese Worte schon ein schwacher Beweis von Trauer. Wenn ein Mann sonst nichts weiter sagte, um uns von der Tiefe seiner Trauer zu überzeugen, so würde er schwerlich seinen Zweck erreichen. Der Ausdruck: „ich habe meine Frau begraben", hat schon einen ganz verdächtigen Anstrich, klingt sogar etwas witzig. Wenn wir aber diese Worte, die Gervinus absichtlich aus der Verbindung herausgerissen, weil sie da das Gegentheil beweisen von dem, was sie beweisen sollen; wenn wir diese Worte im Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und mit dem Folgenden betrachten; so werden wir finden, dass sie in einem leichtsinnigen Tone gesprochen sein müssen. Bertram führt dieses Begraben und Betrauern seiner Frau, neben der Verführung der Diana, als eines der sechszehn Geschäfte an, die jedes allein einen Monat verlangten, und die er an dem Abend alle hinter einander abgemacht. Die Verbindung, in der jene Ausdrücke vorkommen, und die Bemerkung, dass er das Begraben und Betrauern so schnell abgemacht, lassen schwerlich auf irgend eine Trauer schliessen. Wenn der Dichter trotz alledem den Eindruck auf uns hat machen wollen, dass Bertram seine Frau wirklich betrauere und nur aus Reue, um sich zu betäuben, zu der Diana

gegangen, so hat er sein Geschäft schlechter verstanden, als irgend einer der elendesten Bühnenscribenten unserer Zeit oder aller Zeiten.

Der dritte Grund, den Gervinus für seine Ansicht anführt, legt erst recht von seiner schöpferischen Phantasie ein glänzendes Zeugniss ab: „Wie sollte das Herz ihn ganz kalt lassen, das um seinetwillen gebrochen ist?" Freilich es sollte; was sollte nicht alles sein, was doch nicht ist? Wir wollen auf der Bühne hören und sehen, was wir glauben sollen. Ferner: „Er hatte Diana geschworen, sie zu heirathen, wenn sein Weib todt wäre. Der Gedanke muss ihn quälen, wie viel freier sein Gewissen sein würde, wenn ihn die Verschmähung Helena's nicht in diese Lage, nicht um ihren Besitz gebracht hätte." Freilich das müsste der Fall sein, wenn ihm jemals an ihrem Besitz etwas gelegen gewesen wäre; davon haben wir aber stets nur das Gegentheil gehört. Gervinus rühmt Bertram's Wortkargheit, und würde deshalb wahrscheinlich jenen Fehler, dass wir von Bertram's Trauer nichts merken, als Schönheit der Charakteristik auslegen. Wie kommt es aber, dass dieser wortkarge Bertram wohl die Zeit hat, in leichtsinnigem Tone von allen jenen Geschäften zu reden; sogar seine Besorgniss auszusprechen, dass die Diana ihn in Zukunft noch belästigen möchte; aber keine Gelegenheit finden kann, uns durch ein einziges Wort zu zeigen, dass er wirklich Trauer und Reue fühlt? Jenes „sollte" und „muss" beweist also noch weniger als alles Uebrige.

Die Posse, welche Bertram und die Edelleute darauf mit Parolles aufführen, soll ihn, nach Gervinus, erst recht über seine eigene Unreife enttäuschen und ihn einen reuigen Griff in sein Inneres thun lassen. Davon merken wir aber nichts. Er ärgert sich über den Lügner und Feigling, wie nur der tugendhafteste und reinste Mensch sich über einen schlechten Menschen ärgern kann; von einem reuigen Griff in sein eigenes Innere ist in der ganzen Scene keine Spur. Er verfolgt die Posse mit wirklicher, nicht erheuchelter Theilnahme, so dass man nicht merkt, wie da von Trauer und Reue, von einem Versuch, andere Gefühle, die ihn belästigten, zu übertäuben, die Rede sein könnte. Seine Enttäuschung müsste ihn freilich, wie Gervinus sagt, einen Griff in sein eigenes Innere thun lassen; leider zeigt sich dies aber in keiner Silbe, obgleich

er sonst in der Scene genug spricht; jenes muss beweist also ebenso wenig, wie vorher das muss und das sollte. Wir finden Bertram vor dem König wieder, der es sich zur Lebensaufgabe gemacht zu haben scheint, ihm eine Frau zu verschaffen. Er schlägt ihm jetzt, freilich auf den Wunsch des Vaters, die Tochter Lafeu's vor. Bertram ist bereit, sie zu nehmen; erklärt sogar, dass er um ihretwillen früher die Helena verschmäht; dass er sie geliebt, zugleich auch, dass er seine Frau liebe, seitdem sie gestorben. Wir haben von der einen Liebe ebenso wenig gemerkt, wie von der andern, was natürlich Gervinus als Schönheit der Charakteristik rühmen wird. Bertram's Zusammenkunft mit der Diana und sein ganzes damaliges Benehmen haben sogar den Eindruck auf uns gemacht, dass er seine Frau wenigstens gar nicht liebte; und jetzt sollen wir an die Aechtheit beider Gefühle glauben? Schon wegen seines früheren Benehmens möchten wir nicht sehr dazu geneigt sein, obgleich wir ihn als Lügner noch nicht kennen gelernt haben. Jetzt aber, wo er am meisten unseres Glaubens an seine Wahrhaftigkeit bedarf, tritt er gar als gewandter Lügner auf. Dieser wortkarge, gerade, offenliegende Junge, wie ihn der freundliche Gervinus nennt, ist in seinen Lügen nicht einmal wortkarg; er wird nicht verlegen, er lügt nicht einmal auf eine gewöhnliche, sondern auf eine ganz raffinirte Weise. Er erfindet auf der Stelle eine sehr rührende Liebesgeschichte, die er seinen Zuhörern auftischt und ganz gewandt erzählt; und durch diese Geschichte sucht er zugleich sich als einen sehr getreuen Gatten hinzustellen. Natürlich hat Gervinus bei der Charakteristik des offenen Jungen diese Stelle übergangen, weil sie nicht zu seiner Idee passte. In demselben Augenblick, wo Bertram also am meisten unseres Glaubens an seine Wahrheitsliebe bedarf, entwickelt er plötzlich diese neue Seite seines Charakters. Bei der einen Lüge bleibt es nicht. Er leugnet, Dianen die Ehe versprochen zu haben. Er behauptet von ihr Dinge, von deren Unwahrheit er selber überzeugt ist, und wir erst recht überzeugt sind. Und da sollen wir an die Wahrheit seiner Liebe zur Tochter Lafeu's und zu seiner Frau glauben? blos, weil er uns versichert, er liebe sie? Wie kann er übrigens, wenn er seine Frau jetzt wahrhaft liebt, sich so schnell bereit zeigen, die Tochter Lafeu's zu heirathen? wie kann er, wenn er letz-

tere wahrhaft liebt, zugleich tiefe Liebe für seine Frau empfinden? Es ist klar, er fürchtet, dem König von neuem zu missfallen, und will die frühere Widersetzlichkeit wieder gut machen. Deshalb macht er dem König vor, er liebe jetzt seine Frau; und weil er zu keiner einzigen Frau wahre Liebe fühlt, ist er, ihm zu Gefallen, auch bereit, die Tochter Lafeu's zu heirathen. Dass also seine späteren Versicherungen seiner Frau gegenüber, dass er sie liebe, ebenso wenig eine tiefe Bedeutung für uns haben können, liegt auf der Hand. Gervinus meint freilich: „Wie sollte er nicht die Helena jetzt für den wohlthätigen Schutzengel ansehen, der sein Leben am besten berathen werde?“ Dieses sollte beweist wieder nur, dass Gervinus keinen Grund anzuführen weiss, dass Bertram es wirklich thut; sonst würde er uns diesen Grund nicht vorenthalten haben. Wir wissen nicht einmal, ob dem Bertram überhaupt mit einem solchen Schutzengel gedient ist; ob er desselben zu bedürfen glaubt. Dass er einen nöthig hat, sieht freilich Gervinus und jeder vernünftige Mensch ein. Und selbst wenn er eines solchen Schutzengels zu bedürfen glaubte, so wissen wir doch nicht, ob er sich gerade die Helena dazu ausersehen würde. Gervinus meint, wie er auf die Worte seiner Frau: „Ich bin nur der Name, nicht das Ding“, nämlich sein Weib, erwidere „Beides! Beides! O Vergebung!“ 'presse er, nach seiner wortarmen Art, alle Reue, alle Zerknirschung, allen Dank und alle Liebe in diese Worte zusammen. Ob wir aber nach seinem früheren Benehmen, nach seinen Lügen, an die Wahrheit dieser Worte glauben werden, ist eine andere Frage. Selbst wenn er jetzt weniger wortarm wäre; wenn er eine lange Rede hielte, um uns von der Wahrheit seiner Worte zu überzeugen: so würde es ihm darum nicht besser gelingen. Gervinus glaubt, es bedürfe nur des Schauspielers, der diese Worte vorzubereiten, zu sagen und zu begleiten wisse, um für die Zukunft des Paares gänzlich unbesorgt zu machen. Er macht also nicht blos an unsere Phantasie, sondern auch an den Schauspieler den Anspruch, dem, was der Dichter versäumt hat, nachzuhelfen. Wo soll aber in aller Welt der Schauspieler Gelegenheit finden, diese Worte vorzubereiten? In Bertram's liederlichem und leichtsinnigen Benehmen in Florenz? In der letzten Scene, wo er erst bereit ist, die Tochter Lafeu's zu heirathen, und dann durch alle möglichen Unwahr-

heiten sich uns zu empfehlen sucht? Das einzige, was dem Schauspieler übrig bliebe, wäre (da die dem Bertram in den Mund gelegten Worte, ebenso wie seine Handlungen, ihn uns von einer schlechten Seite zeigen), durch seine Mienen und Gebehrden seine Worte und Handlungen Lügen zu strafen, und der Helena in der letzten Scene einige sentimentale Blicke zuzuwerfen, was wohl Gervinus nicht ernstlich verlangen wird. Interessant, ja beinahe komisch ist es, dass, wie seine Frau ihm schliesslich in Gegenwart der Hofleute bemerkt, sie trage jetzt ein Kind von ihm, er darauf erwidert:

„Kann sie, mein König, dies beweisen klar,
Lieb' ich sie herzlich jetzt und immerdar."

Klingt es nicht, als ob er dies im entgegengesetzten Falle nicht thun würde? Dem wortarmen Jungen scheinen in dem Augenblick die Gedanken gefehlt zu haben, und, wie es heisst:

Wo Gedanken fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Mit der von Gervinus an ihm gerühmten Wortkargheit verhält es sich ganz eigenthümlich; und zwar ebenso wie mit seiner Geradheit und Offenheit. Wir haben gesehen, wie er in der letzten Scene diese Behauptung des Kritikers Lügen straft. Wir haben gesehen, wie es ihm nicht an Worten fehlt, um seinen Unwahrheiten den Anschein der Wahrheit zu geben; wie er nicht einen Augenblick um Gedanken oder Worte verlegen ist, die ihn in ein gutes Licht stellen könnten. Wortkarg erscheint er dem Gervinus nur aus zwei Gründen: erstens, weil der Dichter ihn, in Florenz und später, nicht in solchen Scenen vorgeführt, wo er die Gefühle, die Gervinus in ihm sucht, wirklich an den Tag legte, seine Reue und seine Zerknirschung; zweitens, weil er auch in den Scenen, wo er auftritt, mit keinem Worte solche Gefühle äussert. Daraus hätte Gervinus lieber schliessen sollen, dass Bertram diese Gefühle nicht hat, besonders, weil es ihm nicht an Worten fehlt, um andere Gefühle auszusprechen, die mit jenen nichts zu thun haben, ja, ihnen geradezu widersprechen. Jene Wortkargheit sieht fast aus wie eine Finte, durch die Gervinus uns zu verdecken sucht, dass er dem Bertram Gefühle leiht, an die derselbe nie gedacht hat. Gervinus hat richtig erkannt, dass wenige Leser, und noch viel weniger Leserinnen, auch nachdem sie seine Auseinandersetzungen unwidersprechlich ge-

funden, an die weibliche Natur Helena's glauben und begreifen werden, dass Bertram ein Mann sei, der so grosse Anstrengungen eines edlen Weibes lohne; die wenigsten seien jetzt so frei von Empfindsamkeit, dass sie aus den kargen Worten des Jünglings sein gutes Herz erkennen könnten. Durch grosse Künstler dargestellt, würden beide schon den richtigen Eindruck machen. Man müsste alles sehen. Wir glauben gerade das Gegentheil. Das Unweibliche der Rolle Helena's liegt vorwiegend in ihren Handlungen; auch darin, dass sie Sachen vor die Oeffentlichkeit bringt, die sie mit dem Betheiligten unter vier Augen hätte abmachen sollen; ihre Unweiblichkeit muss also, weil selbst die beste Künstlerin diese Umstände nicht ändern kann, bei der Aufführung erst recht hervortreten. Die edle Natur Bertram's, seine Zerknirschung in Florenz, könnte der beste Künstler auch nur im Widerspruch mit seiner Rolle, in dieselbe hineinlegen. Und ob man, wie Gervinus will, die Brust des Schauspielers, bei der letzten Erscheinung Helena's, unter der Erleichterung seines Gewissens sich heben sähe; das würde einem schwerlich eine andere Ansicht über den Mann beibringen, als man durch sein früheres Betragen gewonnen haben muss.

Nach dieser Betrachtung der beiden Charaktere brauchen wir uns auf die Behauptung von Gervinus wohl nicht weiter einzulassen, dass hier die Idee meisterhaft ausgeführt sei, wie die gesunde Natur der Helena, ihr wahres inneres Verdienst, die ihr, als Stolz auf Freiheit und Adelstolz, im Charakter Bertram's entgegentretenden Hindernisse besiege. Dieselbe Wortkargheit, die Gervinus an Bertram bewundert, rühmt er nun auch an dem Stück im allgemeinen, und mit demselben Recht. Dass es Bertram nicht an Worten fehlt, um dasjenige, was er wirklich denkt und fühlt, auszusprechen, haben wir gesehen. Welcher andern Person des Stückes könnte man sonst noch Wortkargheit vorwerfen? Doch wir wollen nicht so strenge sein; wir verlangen nur, dass die Personen nicht mehr sagen sollen, als nöthig ist. Aber das ist nicht einmal der Fall. Helena's Witze mit dem Parolles sind, seitdem sie die sittliche Bedeutung verloren haben, die ihnen Gervinus gern unterschieben möchte, nicht blos bedeutungslos, d.h. ganz überflüssig geworden; sie werfen sogar, sobald man den Massstab einer Charakter-Komödie an das Stück legen will, ein

schlechtes Licht auf Helena's sittlichen Charakter. Alle die Worte, welche sie in der Scene, wo sie Bertram zum Gemahl wählt, an diejenigen Edelleute verschwendet, die sie doch nicht heirathen will, hätte sie sich füglich sparen können. Wenn sie an der Stelle sagt:

„Ich bin ein einfach Mädchen, all' mein Reichthum
Ist, dass ich einfach mich ein Mädchen nenne. —
Mit Eurer Hoheit Gunst, ich bin zu Ende.
Die Wangen, schamgeröthet, flüstern mir:
„„Wir glühen, dass Du wählst; wirst Du verworfen,
Wird bleicher Tod für immer auf uns thronen,
Nie kehrt das Roth zurück,““

so sagt sie dies augenscheinlich nur, weil sie selber das Unweibliche ihres Schrittes fühlt. Sie merkt, dass ihre Handlungen sie in ein ungünstiges Licht stellen müssen, und sucht durch Worte, die ihnen widersprechen, den Eindruck der Handlungen zu schwächen. Es sind aber blosse Worte, die sie sich hätte sparen können, wenn sie wirklich ein einfaches Mädchen gewesen wäre, wie sie uns glauben machen will; wenn sie nicht auf eine so seltsame Weise um Bertram geworben; wenn sie nicht so unvernünftiger Weise den Hof zum Zeugen ihrer Werbung aufgerufen hätte. Freilich thut dies eigentlich der König; aber auf wessen Wunsch? Hätte sie dem König gleich gesagt, dass sie den Bertram heirathen wollte, so wäre es nicht nöthig gewesen. Wahrscheinlich hat sie es dem König aus Wortkargheit nicht gesagt, um nachher desto mehr unnütze Worte verlieren zu können. Ihr würde Gervinus wohl nur in Florenz Wortkargheit vorwerfen, wo sie gerade viel spricht; aber von ihrer Eifersucht und ihrem Wunsch, den Bertram vor der Sünde zu bewahren, nichts merken lässt.

Ist die Gräfin vielleicht wortkarg? Gott bewahre! sie hält nicht blos selber unnütze Reden, sondern hört die ihres Narren mit derselben Gefälligkeit an, wie Helena die des Parolles, obgleich dieselben mit dem Inhalte des Stückes gar nichts zu thun haben und vollständig gestrichen werden können.

Unsere Shakspearekritiker würden es wahrscheinlich unanständig finden, wenn wir diese Reden, blos um sie zu tadeln, hier aufführten; gegen die Shakspeare'schen Damen sind

sie höflicher; ihnen nehmen sie es nicht einmal übel, dass sie an solchen Witzen Gefallen finden.

Dem alten Lafeu scheint es auch nicht an Worten zu fehlen, um dem Parolles seine Verachtung zu erkennen zu geben. Ueberhaupt alle Charaktere des Stückes sind redselig genug. Sie wissen stets ganz gut zu sagen, was sie sagen wollen; einige nur nicht das, was Gervinus ihnen unterlegt.

Wir wissen also, was wir von dem Urtheil des Gervinus über das Stück im Ganzen: „in Fabel und Charakteren sei alles schlichte Natur, thatinniges Streben, Handlung ohne viele Worte“, zu halten haben. Dass das Stück, wie er rühmt, ohne alle Empfindsamkeit sei, will nicht viel sagen. Wenn zu den Unzartheiten, die es enthält, noch der gerade entgegengesetzte Fehler der Empfindsamkeit hinzu käme, so läge die Sache erst recht im Argen. Von dem Fehler der Geziertheit ist es jedoch nicht, wie Gervinus will, frei zu sprechen. Es leidet ganz bedeutend an Affectirtheit in der Sprache; und diesen Fehler hat es mit allen Shakspeare'schen Lustspielen gemein. Unklarheiten, die, wie in seinen grossen Tragödien, z. B. *Othello*, aus den Leidenschaften der Charaktere herrühren, und hinter denen sich tiefe Gefühle verbergen, bin ich gern bereit zu bewundern; und da verlohnt es sich wirklich der Mühe, wie Schlegel sagt, über Shakspeare's Zeilen zu grübeln. Mit den Unklarheiten seiner Komödie verhält es sich ganz anders. Der Dichter sucht da nur ganz gewöhnlichen Gedanken, durch den Nebel, in den er sie hüllt, den Schein einer grösseren Tiefe zu verleihen. Wenn man über die Unklarheiten gegrübelt und endlich den Sinn herausgebracht hat, so hat man als einzigen Lohn die Erkenntniss, dass es nicht der Mühe werth war, über solche Zeilen zu grübeln.

Wir können also das von Gervinus gepriesene Meisterwerk der Charakter-Komödie vom Standpunkte der Charakteristik nur tadeln. Wir würden auch nie selber diesen Massstab angelegt haben, wenn Gervinus das Stück nicht gerade in der Beziehung gerühmt hätte. Wir sind überzeugt, dass Shakspeare wohl gefühlt hat, dass weder die Handlungen des Bertram, noch die der Helena auf dem Wege strenger, scharfer Charakteristik sich erklären liessen; dass diese Charaktere auf den Leser oder Zuschauer keinen befriedigenden Eindruck machen können. Ohne Zweifel war es aber gerade das Aben-

teuerliche, Romanhafte in den Handlungen der Helena, das Seltsame der Geschichte, was seine Phantasie anregte und zu einer dramatischen Bearbeitung des Stoffes trieb. Da nun diese Abenteuer doch ohne Menschen nicht dramatisch dargestellt werden konnten, und auf die Charaktere dieser Menschen ein sonderbares Licht werfen, sie nicht gerade von der angenehmsten Seite erscheinen lassen mussten: so hat er es absichtlich vermieden, die Handlungen aus den Charakteren herzuleiten, und ist darin nur so weit gegangen, wie es zum Verständniss des Ganzen durchaus nothwendig war. Er hat die Geschichte vom oberflächlichen Standpunkte der Phantasie-Komödie aufgefasst. Die Reden und Handlungen gehen nicht aus dem Charakter der Personen hervor; sondern letztere lassen sich in allem von der Phantasie des Dichters leiten, und fügen sich dem, was die jedesmalige Situation von ihnen verlangte.

Um nun den unangenehmen Eindruck, den die Hauptcharaktere machen mussten, zu mildern, hat Shakspeare zwei verschiedene Mittel angewandt. Den Bertram, der, vor seinen Händeln mit der Diana, durchaus nicht wortkarg ist, weil bis dahin seine Handlungen kein schlechtes Licht auf ihn werfen, lässt er nach seiner Geschichte mit Dianen fast gar nicht mehr auftreten. Um dem unangenehmen Eindruck derselben ein Gegengewicht zu geben, zeigt er ihn uns in seiner Feldherrngrösse und lässt einen Theil der Schuld auf den Parolles werfen. Da seine Verführung Dianens nicht mit wahrer Reue und Trauer über den Tod seiner Frau, mit Liebe zu ihr, sondern nur mit Leichtsinn vereinbar war, musste Shakspeare ihn an der Stelle leichtsinnig vorführen; thut es aber nicht mehr als nöthig. In der darauf folgenden possenhaften Scene mit Parolles lässt er ihn gar nicht an seine Frau denken, von Reue keine Spur zeigen, weil uns dieselbe unerklärlich vorgekommen wäre, seinen vorhergehenden Handlungen widersprechen und uns nur an seine Schuld erinnert haben würde.

Gerade deshalb lässt er die prächtige komische Scene mit Parolles folgen, um durch den komischen Eindruck derselben den unangenehmen Eindruck, den Bertram's Benehmen auf uns hatte machen müssen, zu verwischen. Dass Bertram in dieser Scene, wegen seiner Händel mit der Diana, selber ins Lächerliche gezogen wird, dient auch dazu, uns die Angelegen-

heit von einem mildern, komischen Standpunkte betrachten zu lassen. Nicht der Charakter Bertram's ist es, der uns seine verschiedenen Handlungen erklären kann; sondern die Situationen, in die er hineingerathen musste, wenn der Dichter überhaupt den Stoff bearbeiten wollte. Er musste sich durch die Drohungen des Königs zwingen lassen, Helena zu heirathen, weil sonst das Stück von vornherein unmöglich war. Aus demselben Grunde musste er der Helena jene seltsamen Bedingungen stellen. Er musste Diana zu verführen suchen, damit seine Frau Gelegenheit bekam, jene Bedingungen zu erfüllen. Er musste uns an der Stelle leichtsinnig vorgeführt werden, als ob er sich über den Tod seiner Frau freue (wovon er natürlich selber nichts sagt; wir konnten es ja durch andere erfahren), weil wir sonst seine Zusammenkunft mit der Diana erst recht nicht hätten begreifen und ertragen können. Er musste später sagen, dass seine Liebe zur Tochter Lafeu's ihn bewogen habe, seine Frau zu verschmähen, obgleich wir früher nichts von dieser Liebe gemerkt haben, weil er an der Stelle Lafeu's Tochter heirathen soll, und sich doch nicht dazu bereit erklären konnte, wenn sie ihm ganz gleichgültig gewesen. Die Tochter Lafeu's musste ihm vorgeschlagen werden, wozu sonst gar kein Grund vorhanden war, und er musste in die Heirath mit ihr einwilligen, damit Lafeu die Aufmerksamkeit auf den Ring lenken konnte, den er am Finger trägt (was freilich auch auf andere Weise hätte geschehen können). Bertram musste dem Könige schlecht genug erscheinen, um ihn des Mordes der Helena zu beschuldigen; die Diana musste sich durch ihre seltsamen Reden denselben Verdacht zuziehen, um eine interessante Situation herbeizuführen, und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums von Bertram's Charakter auf sein Schicksal und das der Diana abzulenken. Dort müssen wir zuerst hören, dass er seine Frau seit ihrem Tode liebt, zur selben Zeit, wo er von seiner Liebe zur Tochter Lafeu's spricht, weil er schliesslich doch die Helena als seine Frau anerkennen soll. Er muss zuletzt, was sonst ganz überflüssig wäre, noch bemerken, dass er sie herzlich lieben werde, wenn sie ihm klar beweisen könne, dass sie die Bedingungen erfüllt, damit wir nicht glauben, dass diese Bedingungen blos im Scherze von ihm gestellt worden seien, weil er sie früher doch einmal gestellt hat.

Die Rolle Bertram's hat der Dichter möglichst eingeschränkt, damit sie nicht zu unangenehm werde. Der Helena, die in ihren Handlungen unweiblich ist, hat er, da er diese nun einmal nicht ändern konnte, manchmal ächt weibliche Worte in den Mund gelegt. Vielleicht im Vertrauen darauf, dass das äusserliche Leben, der höfische Pomp unsere Gedanken von der genauern Beurtheilung ihres Schrittes ablenken werde, hat er sie manches vor vielen Zeugen thun und sagen lassen, was sie wenigstens nicht so hätte zu thun und zu sagen brauchen. Nicht der Charakter der Helena und der Gräfin ist es, der sie die unzüchtigen Witze des Parolles und des Narren ruhig anhören lässt; nicht der Charakter der Helena ist es, der sie auf eine so seltsame Weise um den Bertram werben und den ganzen Hof zusammen rufen lässt, um ihren Geliebten heraus zu suchen und sich öffentlich von ihm verschmähen zu lassen; sondern die Phantasie des Dichters, die, selber durch diese romanhaften Geschichten angeregt, auch die Phantasie des Publikums dadurch anzuregen hoffte. Die Helena lässt er eine bedeutendere Rolle spielen als Bertram, und weit mehr reden, weil er durch die ächte Liebe, die sich in ihren Worten zeigt, den Leser zu rühren und für sie zu gewinnen hoffen konnte.

Der Werth des Stückes bleibt an sich derselbe, mag man es nun wie Gervinus als Charakter-Lustspiel oder als Phantasie-Komödie beurtheilen. In dem ersten Fall würde man aber dem Dichter aufbürden, das Stück wirklich in der Absicht, eine Charakter-Komödie zu schreiben, verfasst zu haben, und an dieser Sünde des Kritikers gegen den grossen Dichter möchten wir uns nicht gern betheiligen.

Viel Lärmen um nichts.

Don Pedro, Prinz von Aragon, besucht mit seinem Bruder Johann und zwei jungen Edelleuten, Claudio und Benedict, den Statthalter von Messina, Leonato. Claudio verliebt sich in des letzteren Tochter, Hero; und Don Pedro verspricht ihm, auf einem bevorstehenden Maskenball sich ihr unter seinem Namen zu nähern, für ihn zu werben, und die ganze Angelegenheit in Ordnung zu bringen. Dies erfährt Johann, der den Claudio, als Günstling seines Bruders, hasst, durch seine Spiessgesellen Borachio und Conrad. Er erzählt Claudio

auf dem Maskenball, wie er seinen Bruder Don Pedro für sich selber um die Hero habe werben sehen. Claudio glaubt es, und merkt erst seinen Irrthum, als ihm die Geliebte vom Vater selbst zugeführt wird. Borachio verspricht dem Johann, auch jetzt noch die Heirath zu hintertreiben. Hero's Zofe Margarethe, mit der er ein Verhältniss angeknüpft, solle ihm am Abend auf dem Zimmer und in den Kleidern ihrer Herrin eine Zusammenkunft bewilligen, wobei er sie Hero, sie ihn Borachio nennen würde. Johann brauche nur Claudio die angebliche Treulosigkeit seiner Braut mitzutheilen, und dafür zu sorgen, dass derselbe in der Nähe sei, um das Gespräch zwischen ihm und der Margarethe anzuhören. Johann spricht mit Claudio, und wiederum glaubt dieser ihm auf's Wort; Don Pedro desgleichen. Wenn es sich wirklich so verhalte, beschliesst ersterer auf der Stelle, werde er seine Braut in der Versammlung, wo er sie heirathen solle, öffentlich an den Pranger stellen. Beide beklagen, dass dieser Tag ein so trauriges Ende nehme.

Nachdem sie das Gespräch zwischen Borachio und Margarethe belauscht, sind sie natürlich ihrer Sache vollständig sicher. Freilich fasst gleich darauf die Wache den Borachio ab, wie er seinem Kameraden Conrad den glücklichen Verlauf ihrer Anschläge mittheilt, und zwei Gerichtsdiener, Holzapfel und Schleewein, gehen sogleich zu Hero's Vater Leonato, um ihm den Vorfall anzuzeigen. Beide sind aber so einfältig, dass sie, anstatt zur Sache zu kommen, nur dummes Zeug schwatzen; so dass Leonato sie wieder fortschickt, ohne etwas von der Sache erfahren zu haben. Claudio setzt also sein Vorhaben durch, antwortet dem Priester auf die Frage, ob er Hero heirathen wolle, mit einem entschlossenen „Nein" und erzählt öffentlich, was er gehört und gesehen. Der Prinz bestätigt seine Aussage. Es hilft nichts, dass Hero leugnet und in Ohnmacht fällt; sogar ihr alter Vater glaubt alles; nur Benedict zweifelt ein wenig. Nur Beatrice, Leonato's Nichte, und der Mönch, der das Paar trauen sollte, glauben fest an Hero's Unschuld. Letzterer schlägt vor, nachdem Don Pedro und Claudio sich entfernt, Hero für todt auszugeben. Das werde schon die Leute zu einem günstigeren Urtheil stimmen, und unterdess möchte sich vielleicht die Wahrheit herausstellen. Benedict und Beatrice, die sich anfangs immer gegenseitig

bewitzelten, hatten sich inzwischen, indem man einem jeden von ihnen vorspiegelte, der andere liebe ihn, alles Ernstes in einander verliebt; und Beatrice verlangt jetzt von Benedict, als Beweis seiner Liebe, dass er den Claudio tödte.

Leonato, und sein alter Bruder, Antonio, fordern schon vorher den Claudio heraus, werden aber von ihm zurückgewiesen. Die Herausforderung Benedict's nimmt er an. Weder Hero's Tod, noch die Nachricht von der Flucht Johann's hindern den Prinzen und Claudio, Witze zu machen. Erst nachdem der mit Conrad von den Gerichtsdienern hereingeführte Borachio alles bekannt hat, bitten sie Hero's Vater um Verzeihung, und erklären sich bereit, jede Busse über sich ergehen zu lassen. Leonato verlangt, dass Claudio der Hero eine Grabschrift in Versen verfasse, dieselbe auf ihr Grab lege und an ihrem Grabe singe; ferner solle er am folgenden Tage die Tochter seines Bruders Antonio heirathen, die der Hero sehr ähnlich sei, und beide Alten beerben werde. Dieser Edelmuth rührt Claudio zu Thränen.

Er declamirt sein Gedicht an Hero's Grab und hängt es über demselben auf; den folgenden Morgen begiebt er sich mit dem Prinzen zu ihrem Vater, der seine Freude darüber ausspricht, dass nicht nur seine Tochter, sondern auch der Prinz und Claudio sich alle als unschuldig herausgestellt hätten; ja, selbst die Margarethe, die nur gezwungen so gehandelt, sei wenig zu tadeln. Claudio macht noch einige Witze über Benedict's Verliebtheit; dann erscheinen die Damen Hero und Beatrice, maskirt. Claudio erkundigt sich, welche er anfassen müsse, und als man sie ihm gezeigt: „Liebchen, lass mich Dein Antlitz sehen!“

Auf Leonato's Wunsch muss er vorher schwören, dass er sie auch wirklich heirathen werde. Hero demaskirt sich, wird von ihrem Geliebten erkannt und betheuert noch zum Ueberfluss, dass sie unschuldig sei; das alles in zwölf Versen. Claudio verliert weiter kein Wort. So schliesst das Stück mit ihrer Heirath und der des Benedict und der Beatrice.

Nach Gervinus versetzt uns der Dichter gleich anfangs in ein heiteres Familienleben. Daher I. der heitere Empfang des Boten, der die Ankunft des Prinzen melde, II. das freie Verhältniss des Leonato und seiner Familie zu den Untergebenen. Die Diener, sagt er, belauschen die Gäste und statten ihren

Herren Bericht ab; der alte Antonio mache Scherze mit der Zofe, die Zofen sogar mit den fremden Gästen, mit Hero und Beatrice, und gingen dabei bis an die Grenze; wir meinen, über die Grenze hinaus. Die Gerichtsdiener sprächen zu Leonato, als ob er ihr Gevatter wäre; sie seien lässig in ihrem Berufe; sie meinten, für die Wache sei schlafen keine Sünde, alles Gefährliche müsse sie unbelästigt vorübergehen lassen. Beatrice sei das heitere Princip im Hause, die sittsame Hero hingegen, die nur hinter der Larve Muthwillen üben könne, und die unpassenden Scherze der Zofe nicht leide, sei des Hauses Mittelpunkt. Diese glücklichen Verhältnisse würden nun durch Claudio gestört. Leichtgläubig, veränderlich, aller ruhigen Ueberlegung unfähig, lasse er sich zweimal von Borachio, dessen boshaften Sinn er kenne, betrügen; auf sein blosses Wort hin halte er den Prinzen und die Hero des Treubruchs für überführt. Durch die Leichtgläubigkeit im ersten Falle habe Shakspeare mit seiner gewohnten Gründlichkeit die spätere erklärt; Claudio und der Prinz vergässen die alten und neuen Erfahrungen mit Johann, um seiner Verleumdung eines Wesens, das ihnen früher rein wie Diana erschienen, zu glauben. Auch später hätten sie Hero selbst auf der That ergreifen und nicht bei Nacht und Nebel zusehen müssen. Das sei aber nicht ein Fehler in der Composition, sondern wohlbegründeter Charakter des Claudio. Die einfältigen Wächter ergriffen Borachio auf dem Wort, sie nicht auf der That.

Der vom Glück lässig gemachte Leonato verhöre die Verbrecher nicht selbst, glaube auch gleich alles und sei fassungslos. Die Wirkung der Todesnachricht auf den Claudio verderbe er durch seine Herausforderung; selbst Antonio, der den Bruder soeben wegen seiner Aufregung getadelt, werde von demselben fassungslosen, über die Kränkung empörten Familienstolz ergriffen. Dies empöre Claudio's besseren Theil, sein Selbstgefühl; daher machten er und der Prinz wieder Scherze im alten Leichtsinn. Er frage Benedict nicht einmal nach dem Grunde seiner Herausforderung, gebe den Freund so leicht auf, wie die Geliebte. Erst des Johann Flucht mache den Prinzen stutzig.

Die Aufklärung aber lasse Claudio's Selbstgefühl von der edelsten Seite hervortreten, da er sich schonungslos selbst strafe, indem er sich jeder Busse willenlos unterwerfe. Das

zarte Ehrgefühl Claudio's sichere ihm unsere Theilnahme trotz seiner Fehler; doch mache der erstere Theil dennoch einen peinlichen Eindruck und deshalb habe Shakspeare das heitere Verhältniss von Benedict und Beatrice hinzugefügt und dem das Uebergewicht gegeben.

Man sieht, dass selbst Gervinus nicht alle Schwächen des Stückes hinwegleugnet; dessen ungeachtet nennt er dasselbe eines der Meisterwerke der Shakspeare'schen Komödie und der Charakter-Komödie überhaupt. Die Fehler des Stückes, unter anderen das auffallende Benehmen der Hauptpersonen, deutet er als Schönheiten der Charakteristik. Und wenn wir fragen wollten, wozu man uns denn mit der Schilderung solcher Charaktere zu behelligen brauchte, so kommt flugs eine Idee, um ihm auch über diese Verlegenheit hinweg zu helfen. Die Idee des Stückes erforderte solche Charaktere; und diese Idee sei: „dass vom Glück verwöhnte Personen bei den schönsten Charakteranlagen in Leichtsinn, Leichtgläubigkeit, Wankelmuth verfallen. Diese Verweichlichten würden dann durch einen tragischen Zwischenfall aufgeschreckt, der die schlafferen Naturen aufrüttele. Und hierdurch bekomme das Stück einen tiefen Hintergrund.“ In uns hat das Stück stets eine ganz eigenthümliche Idee hervorgerufen, die jeden andern Eindruck überwog: nämlich Aerger und Unwillen über das Benehmen des Claudio, woran sich dann höchstens noch die Idee der Verwunderung darüber anschliesst, dass ein Vater nach den gemachten Erfahrungen das Glück seiner Tochter, und dass diese Tochter das Glück ihres Lebens einem solchen Manne anvertrauen kann. Daran knüpfen sich dann noch vielleicht einige Nebenideen, die aber alle leider mit der Gervinus'schen Idee, die dem Drama einen tiefen Hintergrund giebt, nicht im geringsten verwandt, sondern vielmehr nur dazu angethan sind, jeden tiefen Hintergrund aus dem Stücke zu verbannen.

Wenn Shakspeare die Gervinus'sche Idee hätte dramatisch ausführen wollen, so hätte er uns dreierlei zeigen müssen, erstens, dass seine Helden, und vor allem Claudio, wirklich die schönsten Charakteranlagen besitzen. Der Dichter musste wohl fühlen, dass Claudio's Leichtgläubigkeit unser Erstaunen und sein Benehmen gegen die Hero unsern Unwillen erregen würden; und damit wir nicht alle Achtung vor ihm verlören, musste er sich alle mögliche Mühe geben, jene Charakter-

anlagen des Claudio, wenn derselbe sie wirklich besitzen sollte, hervorzuheben. Er musste sie selbst in seinen Fehlern durchblicken lassen. Dies hat er in *Othello*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Coriolan* und anderen Werken mit dem besten Erfolg gethan. Er konnte es also wohl, wenn es ihm nur behagte. Es musste ihm hier behagen, wenn er die Gervinus'sche Idee darstellen wollte. Hat er es nicht gethan, wie wir später zeigen werden, so bürdet ihm sein Lobredner Gervinus auf, dass er entweder nicht genug ästhetisches Gefühl besass, um zu erkennen, was hier zu thun sei, oder nicht die künstlerische Kraft, es auszuführen.

Zweitens musste der Dichter zeigen, wie diese, mit den schönsten Charakteranlagen geschmückten Charaktere, wirklich durch Verwöhnung des Glückes in Leichtgläubigkeit und Wankelmuth verfallen. Diese Fehler selbst treten freilich nur zu deutlich hervor; davon, dass sie aus jener Quelle entspringen, keine Spur.

Drittens musste er uns die Ueberzeugung beibringen, dass die verweichlichten Naturen schliesslich auch durch den tragischen Zwischenfall aufgeschreckt und aufgerüttelt werden, damit wir erkennen, dass jene schlechten Eigenschaften nur zeitweilig ihre Wohnung in ihnen aufgeschlagen haben. Dies scheint der Dichter ebenso wenig für seine Pflicht gehalten zu haben, wie das erste; wieder ein Zeichen von Mangel an ästhetischem Gefühl oder an poetischer Kraft.

Wo sind nun jene schönsten Charakteranlagen des Claudio? Wir hören nur, dass er, wie andere auch, sich im Kriege tapfer gezeigt, und dass er des Prinzen Günstling sei. Braucht er darum gerade ein ausgezeichneter Mensch zu sein? Jene gegenseitige Freundschaft könnte höchstens auf Gleichheit der Gesinnung schliessen lassen, denn Gleich und Gleich gesellt sich gern; doch selbst diese Freundschaft scheint, wenigstens von Claudio's Seite, nicht in der Wolle gefärbt zu sein. Durch sein unmotivirtes Misstrauen gegen den Prinzen giebt er gleich anfangs dem Charakter seines Freundes, oder vielmehr seinem eigenen ein schlechtes Zeugniss. Von dem edlen Selbstgefühl, dem zarten Ehrgefühl, das ihm unsere Theilnahme sichern soll, können wir nichts entdecken.

Wie ganz anders hat Shakspeare uns in *Othello*, *Macbeth*, *Coriolan* Bewunderung für seinen Helden eingeflösst, bevor er

ihn zu Falle kommen lässt. Da der Inhalt *Othello's*, wenn man vom tragischen Ausgang absieht, mit der Geschichte des Claudio und der Hero die grösste Aehnlichkeit hat, so erlaube man uns, ganz kurz die Behandlung beider Stoffe mit einander zu vergleichen. In *Othello* macht der Dichter uns gleich anfangs mit dem früheren Leben des Helden und mit der Entstehung seiner und Desdemonen's Liebe bekannt; und zwar durch den Othello selber, der sich vor den Rathsherren Venedigs von dem Vorwurf der Zauberei zu reinigen und Desdemonen's Liebe zu einem Mohren zu erklären suchen muss. Othello erreicht vollständig seinen Zweck. Die Bewunderung, mit der Desdemona zu ihm hinaufblickt, wird durch die Rathsherren getheilt, und ihr Urtheil, dass nur er im Stande sei, den Staat aus der drohenden Gefahr zu retten, durch ihre Handlungen und die seinigen bestätigt. Der Dichter lässt uns also von vorn herein die Grösse des Mannes bewundern, lehrt uns die Geschichte von seiner und Desdemonen's Liebe bis zu ihrer Heirath kennen; wir nehmen an dem Schicksal des Paares innigen Antheil; und unsere Bewunderung für den Helden, unsere Theilnahme an seinem Loos wird wenigstens theilweise durch sein Benehmen auf Cypern erhöht. Bei Claudio und Hero finden wir von alledem keine Spur. Nur Claudio spricht mit einigen Worten von seiner Liebe. Er bemüht sich aber nicht selbst, auf irgend eine Weise der Hero diese Liebe zu zeigen, spricht nicht einmal mit ihr. Der Prinz betrachtet die Werbung als ein leicht abzuschliessendes Geschäft, und macht das Geschäft für ihn ab, wirbt für ihn bei ihr und bei ihrem Vater, und das in dem Gewirre und Lärm eines Maskenballes. Weiter hören wir von dem Paare, für das wir uns interessiren sollen, gar nichts. Wir finden auf einmal das Geschäft abgemacht, ohne dass beide in unserer Gegenwart ein einziges Wort mit einander gewechselt hätten. Als der alte Leonato dem Claudio seine Tochter zuführt, sagt diese wiederum kein Wort; und er selbst muss erst durch Beatrice zum Reden gezwungen werden. Er erklärt freilich sein Schweigen durch die Grösse seines Glückes und sagt Hero, sie sei nun die seine, er der ihrige, und er schmachte nach der Auswechslung. Sie antwortet nichts. Aus diesem Schweigen sollen wir doch wohl nicht auf die Grösse ihrer Liebe schliessen. Man pflegt wenigstens in der Poesie, und besonders im Drama, einen andern

Massstab anzulegen; man verlangt, dass die Charaktere uns ihre Gefühle durch Worte und Handlungen offenbaren. Die Hero kennen wir also bis jetzt noch gar nicht, und den Claudio, durch sein unmotivirtes Misstrauen gegen den Prinzen, nur von der schlechten Seite. Hero's stille Sittsamkeit offenbart sich ebenfalls nur durch Schweigen. Sie ist ebenso still wie ihre Liebe. Vor der Scene, wo Claudio sie öffentlich an den Pranger stellt, sehen wir also beide kein Wort mit einander wechseln; und nur nebenbei erwähnt Hero einmal ihres abwesenden Bräutigams, den sie ihren lieben Claudio nennt.

Shakspeare scheint es absichtlich gemieden zu haben, uns für ihre Liebe zu interessiren. Dass der alte Leonato nicht blos seine Tochter, sondern ausdrücklich mit ihr zugleich auch sein Vermögen dem Claudio anbietet, ist auch nicht dazu angethan, die Theilnahme für das stille Paar zu erhöhen. (Claudio hat schon gleich zu Anfang [I, 1] den Prinzen gefragt, ob Leonato auch einen Sohn habe, worauf ihm der Prinz seltsamerweise antwortet: „Hero ist seine einzige Erbin.")

Wir haben also von den schönsten Charakteranlagen des Claudio bis jetzt noch nichts entdecken können. Woran sollen wir nun erkennen, dass seine Leichtgläubigkeit, sein Leichtsinn, die leider deutlich genug hervortreten, nur in seiner Verwöhnung durch's Glück ihren Grund haben? Diese Leichtgläubigkeit, dieser Leichtsinn stehen auf einmal urplötzlich vor uns da. Davon, dass sie aus jener Verwöhnung herrühren, lässt uns der Dichter nicht das geringste ahnen. Er legt vielmehr der Beatrice (II, 1) einige Worte in den Mund, welche sie auf eine viel einfachere und natürlichere Weise erklären: „Claudio sei, wie eine Orange, von etwas eifersüchtiger Färbung." Diese Erklärung konnte aber Gervinus nicht gebrauchen, da sie nicht zu der Idee passte, welche er in das Stück hineinzulegen sucht. Die Leichtgläubigkeit des Claudio ist übrigens so gross, dass wir sie selbst dem Helden einer Posse nur dann zu Gute halten würden, wenn sie unser Lachen erregte. Dass er sich zweimal hinter einander durch dieselben Leute hintergehen lässt, können wir nicht mit Gervinus als meisterhaft bewundern. Freilich erklärt die Leichtigkeit, mit der er sich das erste Mal täuschen lässt, die Möglichkeit einer zweiten Täuschung. In dieser Möglichkeit zeigt sich aber

ein solcher Grad von Leichtgläubigkeit und von Mangel an ächter Liebe und Freundschaft, dass wir um dieser Eigenschaften willen dem Claudio unmöglich unsere Theilnahme zuwenden können. Seine Eifersucht zeigt sich ferner so sehr ohne alle wahre Liebe, dass sie uns nicht die geringste Theilnahme einzuflössen vermag. Wie kann er, wenn er nur den schwächsten Funken von Liebe in sich fühlt, auf einen ganz grundlosen Verdacht hin, sogleich den Entschluss fassen, seine Braut öffentlich an den Pranger zu stellen? Wie ist alles so ganz anders bei'm Othello, wo wir die Eifersucht allmälig entstehen sehen, und gerade aus der Art, wie sie sich offenbart, auf die unendliche Liebe schliessen müssen, die Othello's Herz erfüllt! Durch seine Eifersucht lernen wir erst recht seine Liebe kennen. Desdemona ist für ihn die ganze Welt; ohne sie ist ihm das Leben eine Hölle; und damit vergleiche man diesen Claudio, der ohne allen Grund, aus reiner Leichtgläubigkeit seine unschuldige Braut der öffentlichen Schande preisgiebt. Seine Art, sich zu rächen, zeigt nichts von dem edlen Selbstgefühl und zarten Ehrgefühl, das Gervinus an ihm bewundert.

Wie wir jene schönsten Charakteranlagen Claudio's nicht entdecken konnten, so finden wir auch nicht, dass der tragische Zwischenfall der verweichlichten Natur später ihre frühere Grösse wiedergiebt. Wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren. Wie unendlich gross steht Othello da, als er die Unschuld seiner Frau erfahren! mit welchen Worten malt uns der Dichter seine Liebe, seinen Schmerz und seine Reue! Und nachdem er sich gesammelt, oder vielmehr, als ihn die Umstände zwingen, noch einmal seine ganze Willenskraft aufzuraffen; wie hören wir da durch jedes Wort den tiefen Schmerz durchklingen um die verlorene Desdemona! Es ist die Ruhe des Meeres, welche die unendliche Tiefe deckt! Othello muss sterben. Nach Desdemonen's Tode ist auf Erden nichts mehr für ihn zu suchen. Was thut hingegen Claudio? dieser mit den schönsten Charakteranlagen geschmückte Charakter? Er benimmt sich ganz wie es seine Präcedenzien erwarten liessen. Als er Hero's Unschuld erfährt, tödtet er sich nicht, wie Othello; man erwartet es auch nicht von ihm; es würde so sehr mit seinem früheren Benehmen in Widerspruch stehen, dass man daraus schliessen müsste, er wäre wahnsinnig geworden. Sein Schmerz bleibt ganz in den Grenzen des An-

standes. Um seine Reue zu zeigen, weiss er nur die Worte zu finden: „Ich habe Gift getrunken, als er sprach,“ und macht die in seiner Lage etwas sonderbare Bemerkung, dass die Hero ihm jetzt so rein erscheine wie vorher. Er scheint zu ahnen, dass er sie später doch noch heirathen werde. Von einem Menschen, der seine unschuldige Braut durch Verleumdung getödtet, erwartet man, wenn er sie je geliebt hat, etwas ganz anderes zu hören. Dass er sich darauf dem Leonato gegenüber bereit erklärt, jede Busse über sich ergehen zu lassen, ist ihm doch wohl nicht so hoch anzurechnen. Was sollte er geringeres thun? Und welche Busse sollte vernünftigerweise Leonato von ihm verlangen, wenn nicht, dass er ihn fernerhin mit seinem Anblick verschonen möchte? Hätte Claudio überhaupt nicht gleich nach der Heirathsscene das Haus eines Mannes verlassen sollen, dessen Tochter er solchen Schimpf angethan? Der alte Leonato ist aber gar zu freundlich. Er bietet ihm jetzt seine Nichte zur Frau an, eine noch bessere Partie als die erste, da dieselbe ja, wie er wiederum ausdrücklich bemerkt, ihn und seinen Bruder beerben werde. Der Alte denkt ohne Zweifel, sein Eidam wisse den Werth des Geldes zu schätzen. Oder will er dadurch vielleicht die Busse verstärken? Anstatt zu erklären, dass die Liebe zu der verstorbenen Hero es ihm unmöglich mache, sich auf eine solche Busse einzulassen, lässt Claudio geduldig die Strafe über sich ergehen, was Gervinus verdientermassen bewundert. Er bemerkt klüglicherweise, dass er diese Nacht um Hero weinen werde; selber weinen sehen wir ihn nicht. Er macht einige Verse, die er theatralisch an ihrem Grabe declamirt und aufhängt; dabei wird ein Lied gesungen; er schliesst mit dem Versprechen, diese Feier jährlich zu erneuern. Somit ist die alte Hero begraben, und Claudio bereit, die neue zu heirathen. Freilich bemerkt er später, er würde das andere Mädchen auch heirathen, wenn sie eine Mohrin wäre; weiss jedoch schon, dass sie hübsch ist. Trotz der Reue, die er fühlen sollte, hat er sogar noch die Freiheit des Geistes, über Benedict Witze zu machen und mit der scheinbar neuen Hero zu scherzen, bevor sie die Maske ablegt.

Dass Gervinus selber diesen Menschen für einen edlen Charakter halten konnte, haben wir leider gesehen. Dem Dichter, dem Menschenkenner Shakspeare durfte er aber eine solche

ästhetische und moralische Sünde nicht aufbürden. Der Dichter hätte also, in der Absicht, uns einen von Natur edlen Charakter vorzuführen, der durch das Glück verwöhnt, in Leichtgläubigkeit verfalle, dessen edle Natur aber zum Schluss aufgerüttelt und wieder wach werde, uns einen Menschen geschildert, der weder wahrer Freundschaft, noch wahrer Liebe fähig, ohne allen Grund seinem Freund und seiner Geliebten misstraut? letztere schmählich öffentlich blossstellt? und dann, obgleich er glauben muss, sie unschuldig getödtet zu haben, gleich wieder im Stande ist, Witze zu machen und eine andere zu heirathen?

Was sollen wir nun über die anderen Charaktere sagen?

Der Prinz zeigt sich ebenso leichtgläubig wie Claudio; ist, ganz wie er, bereit, jede Busse über sich ergehen zu lassen. Schade, dass die Beatrice schon in Benedict einen Mann gefunden hat; sonst hätte der Prinz auch seine Bussfertigkeit durch eine Heirath an den Tag legen können. Warum bieten ihm die beiden alten Herren nicht die Zofe an, die, wie Gervinus sagt, in ihren Witzen bis an die Grenze geht? Dann hätte das Stück noch heiterer mit einer dreifachen Hochzeit schliessen können. Freilich würden weder er noch Claudio, trotz ihrer von ihnen selbst und von Gervinus gerühmten Bussfertigkeit, diese Busse über sich haben ergehen lassen. Eine reiche Erbin, das machte sich schon besser. Zur Ehre des Prinzen müssen wir jedoch bemerken, dass er, nachdem sich Hero's Unschuld herausgestellt hat, wenigstens keine Witze mehr macht; obgleich wir von ihm weder so viel Liebe zu ihr, noch so grossen Schmerz um ihren Tod und so tiefe Reue erwarten durften, wie von Claudio. Ausser seiner Leichtgläubigkeit, seinem Vergnügen an Witzeleien und seiner Freundschaft für einen Mann, der nur Verachtung verdient, haben wir aber keine löblichen Eigenschaften an ihm entdecken können.

Endlich, um alle diejenigen hinter einander abzufertigen, die, wie der alte Leonato meint, ohne ihre Schuld, am Unglück der Hero Schuld sind; endlich die Margarethe, jene Kammerzofe, die in ihren Witzen bis an die Grenze geht; wie konnte sie, die in ihren Gesprächen Verstand genug an den Tag legt, in ihrem Benehmen so einfältig sein? sich von dem Borachio so betrügen lassen, ohne im geringsten zu ahnen,

dass das alles mehr als ein blosser Scherz sei? Weshalb entdeckt sie ihrer Herrin nicht gleich nach der Trauungsscene die Wahrheit? Ist die Schmach derselben oder der Grund dieser Schmach ihr vielleicht verborgen geblieben? Oder schweigt sie aus Furcht vor Strafe? Dies liesse sich noch erklären, jenes gar nicht.

Nun gar der alte Leonato mit seinem würdigen Bruder Antonio! Wo sind bei ihm jene schönen Charakteranlagen, die wir bei Claudio und dem Prinzen nicht zu entdecken vermochten? Seine Fehler, seine Leichtgläubigkeit, sein Leichtsinn liegen so klar am Tage, dass selbst Gervinus sie nicht ganz hat übersehen können. Dass aber diese Fehler nur von der Verwöhnung durch's Glück herrühren; dass der tragische Zwischenfall die verweichlichte Natur wieder aufrüttle; davon finden wir bei ihm ebenso wenig eine Spur, wie beim Prinzen und Claudio. Im Gegentheil; der Leichtsinn des alten Mannes und seine Thorheit scheinen nach jener Erfahrung nur noch zugenommen zu haben. Was sollen wir von einem Vater sagen, der so leicht an die Schande seiner Tochter glaubt? der, auf die blosse Aussage fremder Leute hin, erklärt, er würde sie selber tödten, wenn er nicht glaubte, sie würde vor Scham sterben? dem, einen Augenblick darauf, wie er sich selber ausdrückt, seine Seele sagt, dass seine Tochter verleumdet sei, obgleich er inzwischen nicht das geringste gehört hat, was seinen Glauben hätte wankend machen können? der, in diesem plötzlich neuen Glauben, den Claudio herausfordert, wobei sich seine Krankheit auch dem würdigen Antonio mittheilt? der, dessen ungeachtet, später, wie die Schuld, d. h. der Leichtsinn des Claudio sich herausgestellt hat, diesen, den Prinzen und die Margarethe, alle für unschuldig erklärt? der schliesslich dem Claudio zum zweiten Mal seine Tochter anbietet, und zwar, wie das erste Mal, mit dem ausdrücklichen Bemerken, dass sie eine reiche Erbin sei? anstatt den Menschen, wie er es verdiente, aus seinem Hause hinauswerfen zu lassen? Bei der Herausforderung des Claudio mag ihm sein Benehmen selber bedenklich vorgekommen sein. Wenigstens giebt er sich die Mühe, zu bemerken, dass er kein kindisch gewordener Greis wäre. Wir möchten es ihm nicht auf's Wort glauben.

Nun die stille, sittsame Hero, die nur hinter der Larve Muthwillen treibt? Wir kennen sie gar zu wenig, um einen

besonderen Antheil an ihrem Schicksal zu nehmen; erst die unverdiente Schmach, die ihr widerfährt, vermag unsere Theilnahme für sie zu erregen. Ihre Sittsamkeit und ihre Liebe sind, wie schon bemerkt, zu stille, als dass wir viel davon merken sollten. Dass sie die Witze ihrer Zofen nicht mit anhören mag, ist freilich sehr viel, wenn man sie mit anderen Shakspeare'schen Damen zusammenstellt, die doch auch alle von unseren Kritikern für sittsam gehalten werden, z. B. mit der Beatrice; mit dieser verglichen, muss sie freilich schon durch ihr Schweigen den Eindruck einer grossen Sittsamkeit machen. Nur darf man diese stille Sittsamkeit nicht mit der Sittsamkeit Desdemonen's vergleichen, die sich durch Reden und Handlungen offenbart. Anfangs flösst uns Hero's Liebe zu Claudio, weil wir nichts davon hören, noch sehen, kein besonderes Interesse ein; und wenn sie später, zum Scherze noch maskirt, ihm zum zweiten Mal ihre Hand anbietet, so kann das für uns nur ein Wink sein, in Zukunft unsere Theilnahme nicht denen zuzuwenden, die in ihrem Leichtsinn derselben gar nicht zu bedürfen scheinen. Des Menschen Wille ist sein Himmelreich; und damit wollen wir die sittsame Hero ruhig dem Schicksal überlassen, das sie in den Armen des edlen Claudio erwartet.

Am liebenswürdigsten sind die eigentlichen Bösewichter des Stückes. Sie erregen weit weniger unsern Unwillen, als jene mit den vorzüglichsten Charakteranlagen geschmückten Charaktere. Auch sie leiden offenbar an denselben Fehlern des Gehirns, wie die übrigen; aber bei ihnen wird es eine liebenswürdige Schwäche. Die Mittel, durch welche sie den Claudio zweimal, den Prinzen einmal hinter's Licht führen, sind so harmlos, dass man ihnen weniger übel will, solche Mittel gebraucht, als jenen, ihnen geglaubt zu haben. Der Borachio ist ein zu guter Junge. Gleich nach der Zusammenkunft mit Hero's Zofe thut er uns den Gefallen, auf offener Strasse, in Gegenwart der Wache, sein Geheimniss auszuplaudern und seinem Kameraden Conrad die ganze Geschichte zu erzählen: ein liebenswürdiger Zug in dem Charakter dieses Mannes, den wir ihm nicht hoch genug anrechnen können, und den Gervinus ganz übersehen hat. Die Wache wirft einige Worte dazwischen, als ob sie ihm ihre Gegenwart bemerkbar machen und ihn an eine zeitige Flucht mahnen wollte; doch alle diese Winke sind

für ihn verloren; er lässt sich nicht in seiner Erzählung stören. Man sieht, er will durchaus die Hero retten. So erreicht er denn auch zuletzt seinen Zweck. Er wird mit seinem Kameraden abgefasst, und erhält Gelegenheit, durch ein reuiges Bekenntniss den angerichteten Schaden wieder gut zu machen.

Die komischen Personen des Stückes, die Wache und die Gerichtsdiener, leiden am bedeutendsten an Geistesschwäche; sie verstehen gerade genug englisch, und haben hinreichend Logik, um fast stets das Gegentheil zu sagen und zu thun von dem, was sie in ihrer Lage thun sollten und sagen wollen. Da man unmöglich annehmen kann, dass je solche Menschen existirt hätten, so rechnen wir ihnen ihre Einfalt nicht an, danken ihnen gar dafür, da ihre wirklich komischen Sprach- und Denkfehler sehr erheitern und den Blick von jenen vornehmen Herren, jenen mit den schönsten Anlagen geschmückten Charakteren, ablenken. Glücklicherweise entsprechen die Handlungen der Wächter nicht ihren Reden. Ihren Worten nach, sollte man glauben, sie würden als Wache schlafen, keinen Menschen belästigen; und besonders mit schlechter Gesellschaft, mit Dieben und ähnlichem Gesindel sich gar nicht behelligen; jeden, der nicht gehorchen wolle, ruhig laufen lassen. Das war ihnen als Pflicht einer anständigen, ordentlichen Wache von den Gerichtsdienern gehörig eingeschärft worden; und sie hatten es so devot angehört, dass wir glaubten, sie würden, um die schlechte Gesellschaft eines Borachio und eines Conrad zu meiden, nöthigenfalls ihr Heil in der Flucht suchen. Die Leute stellen sich aber blos so dumm; sie haben ihre Vorgesetzten und uns zum Besten gehabt; sie wissen die beiden Betrüger ganz gut zu ergreifen und festzuhalten.

Die einzigen Personen, die von der in diesem Hause grassirenden Krankheit theilweise unangesteckt geblieben, sind Benedict und Beatrice; doch auch nur theilweise; denn in ihren Reden entwickeln sie anfangs einen Leichtsinn, der wenigstens ihren Charakter nicht im besten Lichte zeigt. Dies gilt besonders von der Beatrice, der man gewiss nicht die stille Sittsamkeit Hero's zum Vorwurf machen wird. Die deutsche Kritik, die natürlich jeden Shakspeare'schen Frauencharakter bewundert, hat bei der Beurtheilung der Beatrice die Beschaffenheit ihrer Witze vollständig übersehen. Auch

wir wollen ihr gegenüber die Höflichkeit, die man den Damen schuldig ist, nicht aus den Augen setzen; dafür muss man uns aber erlauben, ihre Witze nicht aus ihrem Charakter, sondern blos aus der Phantasie des Dichters herzuleiten. Sie und Benedict haben gewiss nur die Absicht gehabt, uns zu unterhalten, und sollte ihnen dies auch nicht immer gelungen sein, ihr guter Wille verdient Anerkennung. Sie sind auch die einzigen Personen des Stückes, deren Natur, wie Gervinus sagt, durch den tragischen Zwischenfall aufgerüttelt wird; besonders Beatrice, von der sich Benedict eigentlich nur lenken lässt. Sie handeln wenigstens vernünftig, und deshalb wollen wir ihnen manche Witze, die sie besser für sich behalten hätten, verzeihen. Neben dem Mönch sind sie die einzigen, welche den Glauben an Hero's Tugend nicht verlieren, besonders Beatrice. Wenn ihr Liebhaber und ihr Vater dasselbe Vertrauen in den Charakter der Tochter und der Geliebten gesetzt, so hätten sie der letzteren manche Unannehmlichkeit ersparen können. Freilich wäre dann das Stück nicht geschrieben worden.

Man sieht also, die Gervinus'sche Idee will zu den dargestellten Charakteren nicht passen. Sollte Shakspeare vielleicht haben darstellen wollen, wie die Reden der Menschen sich zu ihren Handlungen verhalten? An Beatrice und Benedict, neben dem Mönch, den einzigen vernünftigen Personen des Stückes, hatte er gezeigt, wie die Menschen, wenigstens im allgemeinen, klug reden und handeln; an den übrigen idealen Personen, an der Margarethe und dem Borachio, wie sie nicht geradezu unklug reden, aber unvernünftig handeln; an der Wache, wie dieselben Leute oft unklug reden und sehr vernünftig handeln. Diese Idee würde vielleicht auf manche Shakspeare'schen Lustspiele passen, und dadurch, wie Gervinus sagt, ein tiefer Hintergrund geöffnet. Da wir aber selber nicht in Ideen machen, wollen wir auch diese Idee nicht weiter ausführen und überlassen sie Gervinus und anderen deutschen Shakspearekritikern zur freien Benutzung.*

* Freilich ist auch diese Idee, wie seltsam sie auch scheinen mag, in der Shakspearekritik nicht ganz neu. Es ist dem Dichter von unseren Kritikern schon oft als eine besondere Weisheit und Milde, als eine grosse künstlerische Schönheit angerechnet worden, dass er die Einfalts-

Wir brauchen, nach dieser Auseinandersetzung, wohl nicht weiter auszuführen, dass das Stück, welches Gervinus geradezu unter die Meisterwerke der Shakspeare'schen Charakter-Komödien rechnet, unserer Ansicht nach, von dem Standpunkte der Charakteristik aus betrachtet, ganz verfehlt ist; denn höchstens mit Ausnahme des Mönches, Benedict's und Beatricen's (deren Witze wir dann freilich übersehen müssen) ist eben der Charakter aller Personen, keinen Charakter zu haben. Und das sollte Shakspeare nicht gefühlt haben? Im Gegentheil. Er hat wohl erkannt, dass die Geschichte Claudio's und Hero's sich zu einer gründlichen Charakterentwickelung, zur Darstellung einer wahren Leidenschaft nicht eigne, dass Claudio's Benehmen mit Charakter, mit ächter Liebe unvereinbar ist.

Wenn er diese Geschichte zur Entwickelung irgend eines besonderen Charakters, einer Leidenschaft oder einer Idee hätte

pinsel seiner Komödie zuweilen etwas halbwegs oder gar vollständig Vernünftiges thun oder sagen, dass er, um Borachio's Ausdruck zu gebrauchen, die schalen Thoren etwas an's Licht bringen lasse, was die Weisheit der sogenannten idealen Charaktere nicht entdecken konnte. Man pflegt dies als einen Beweis von Humor zu bewundern. Aber abgesehen davon, dass dazu eben kein besonderes Genie gehörte, hat in diesem Lustspiel z. B. die Geistesschwäche und Leichtgläubigkeit der Hauptcharaktere zur Folge, dass unser Verstand und unser sittliches Gefühl zum Widerspruch gereizt, und dadurch schliesslich auch die Phantasie in ihrem Genuss gestört, also der eigentliche Zweck der Kunst nicht erreicht wird. Das einzige, was jenen Charakteren den Schein des Idealen verleiht, ist ihr vornehmer Stand und ihre Kleidung. Innerlich zeigen sie von Idealität keine Spur. Und um uns zu lehren, dass ein feiner Rock und vornehmer Stand nicht vor Thorheit schützen, brauchte kein Shakspeare in die Welt zu kommen. Ebenso wenig, um uns zu zeigen, dass ein gerade nicht mit Klugheit begabter Bürgerlicher auch wohl einmal einen vernünftigen Gedanken haben kann. Das wäre eben nichts neues. Freilich macht es Shakspeare etwas anders. Er führt uns Bürgers- und Handwerksleute vor, die, wie gesagt, gerade englisch genug verstehen und Verstand genug besitzen, um stets das Gegentheil zu thun und zu sagen von dem, was sie in ihrer Lage thun und sagen sollten. Und diese Leute lässt er dann bei Gelegenheit einmal einen schlechten Witz machen, und gleichsam ohne dass sie es wissen und wollen, durch puren Zufall etwas Vernünftiges thun. Ist dies ein Beweis von besonderer Milde? Wenn die einfältigste Person des ganzen Molière-schen Theaters eine halbwegs vernünftige Handlung verrichtet oder gar etwas ganz Vernünftiges sagt, z. B. sein *Pourceaugnac* oder der Bürgeredelmann, so setzt dies keinen Menschen in Erstaunen, und es wird auch von keinem als ein Beweis von Milde und Humor bewundert. Warum

benutzen wollen, so lag gewiss nichts näher, als die Darstellung der ungerechtfertigten Eifersucht, wie in *Othello*. War doch eine Leichtgläubigkeit, wie die Claudio's, wenn dieselbe nicht durch eine bestimmte Leidenschaft, sondern nur durch allgemeine Geistesschwäche erklärt werden kann, für den nicht komischen Helden eines Schauspiels höchst unpassend. Das hat Shakspeare wohl gefühlt, und daher, wie gesagt, die Beatrice einmal auf Claudio's eifersüchtige Natur anspielen lassen. Gervinus hat dies blos deshalb übersehen, weil er eine Idee brauchte, unter die sich alle Personen des Stückes, wie unter einen Hut, zusammenbringen liessen, und die Eifersucht wollte auf die übrigen Personen nicht passen. Mit der Leichtgläubigkeit, dem Leichtsinn, ging es schon besser, da alle an diesen Fehlern leiden. Zu der tiefen Schilderung irgend einer Leidenschaft eignete sich die Erzählung aber überhaupt nicht. Die Personen mussten, der Situation zu Liebe, stets bereit

nicht? Weil Molière der Natur getreu bleibt und seine Charaktere nicht so dumm geschildert hat, dass man sich darüber zu wundern brauchte. Shakspeare schildert aber in seinen Bürgern Urbilder der Dummheit, wie sie (wirklich Blödsinnige ausgenommen) niemals existirt haben und, Gott sei Dank, niemals existiren werden. Diese Leute lässt er dann einmal einen Gedanken aussprechen, eine Handlung verrichten, die halbwegs nach Vernunft schmecken; und da geräth unsere Kritik ausser sich vor Bewunderung über die Milde und den Humor des Dichters. Sie bedenkt nicht, dass ihr Erstaunen nicht darin seinen Grund hat, dass jene Gedanken und Handlungen wirklich besonders vernünftig wären, sondern im Gegentheil nur darin, dass man von so verwahrlosten Creaturen überhaupt nichts erwartet, was irgendwie entfernt an menschliche Vernunft erinnern könnte. Wenn es dem Dichter mit der Schöpfung dieser Seifenblasen seiner Phantasie wirklich Ernst gewesen wäre, so sollte man es als Strenge tadeln, dass er uns von dem Bürger- und Handwerkerstand seiner Zeit solche Bilder entworfen; man sollte ihn ferner als Dichter tadeln, dass er rein abstracte Bilder der Thorheit auf die Bühne brachte, welche mit irgend einer wirklich menschlichen Figur nicht die entfernteste Aehnlichkeit haben. Sie sind einfältiger als das Huhn des Sprüchworts, das doch wohl auch noch einmal ein Korn findet. Sie sind, um im Bilde des Sprüchworts zu bleiben, so dumm, dass man bezweifeln möchte, ob sie Verstand oder natürlichen Instinkt genug besitzen würden, um das ihnen gebotene Korn hinunter zu schlucken. Jedenfalls würden sie es nur aus Instinkt thun. Ihre Thorheit ist so übertrieben und unnatürlich, dass man fühlt, nur dem Dichter zu Gefallen haben sie dieselbe angenommen, um das Publikum zu amüsiren. Und wenn diese Tölpel nun einmal etwas wirklich Vernünftiges thun oder sagen, so wird die Unnatur nur dadurch vergrössert.

sein, ihren Charakter zu ändern; das konnten sie nicht, wenn sie irgend eine bedeutende sittliche Eigenschaft an den Tag gelegt hätten; wenn sie von irgend einer wahren Leidenschaft erfüllt gewesen wären. Daher hat kein einziger Charakter dieses Lustspiels Eine vorwiegende Leidenschaft oder Eigenschaft, wie die Charaktere der Shakspeare'schen Tragödien; selbst ihre Liebe ist kühler Natur. Nur solche unbestimmte Charaktere konnte der Dichter nach Belieben lenken; nur sie konnten sich in diese Handlung fügen und sich in allem von der blossen Phantasie des Dichters leiten lassen.

Shakspeare hat also aus der Geschichte keine Charakter-Komödie machen können und wollen, sondern eine Phantasie-Komödie; und wenn wir diesen Massstab anlegen, werden wir manches, was man sonst tadeln müsste, nicht blos übersehen, sondern gar als geschickt loben dürfen. Wir verzichten von vorn herein auf alle Vorzüge der Charakteristik und stellen blos das Verlangen an den Dichter, dass er unsere Phantasie durch die dramatische Behandlung der zu Grunde liegenden Novelle beschäftige, und das Widerliche des Stoffes möglichst verwische. Manches, was wir sonst nicht begreifen könnten, wird uns auf diesem Standpunkte klar werden. Warum hat Shakspeare dem Claudio keine besonderen hervorragenden Eigenschaften gegeben? Warum ihn nicht einmal selbst um die Hero werben, beide vor der Trauungsscene gar nicht mit einander sprechen lassen? Weil, wenn wir uns vorher für das Paar interessirt, d. h. die Ueberzeugung von der Aechtheit ihrer Liebe gewonnen hätten, das Benehmen Claudio's uns nur noch unwahrscheinlicher und widerwärtiger erschienen wäre. Nur einem Menschen ohne bestimmten Charakter und ohne wahre Liebe konnte man es hingehen lassen, wenn er so leicht jene Busse über sich ergehen liess. Nur einen solchen Menschen konnte der Dichter, wie er die Unschuld der Hero erfährt, anstatt tiefe Reue an den Tag zu legen (weil er sie zuletzt doch heirathen soll), sich bei dem Gedanken aufhalten lassen, dass sie jetzt wieder rein vor ihm stehe. Nur so durfte ihn der Dichter, zur Erheiterung des Publikums, noch Witze machen lassen und dabei die zweite Werbung, ebenso wie die erste, mit einer Maskerade in Verbindung bringen. Wir denken blos deshalb nicht daran, ihm dies alles übel zu nehmen, weil wir wissen, dass Hero noch am Leben

ist. Zu der Rolle des Prinzen eignete sich aus denselben Gründen kein Mann von irgend einer edlen Eigenschaft; und mit dem alten Leonato verhält es sich nicht anders. Damit die Leichtgläubigkeit Claudio's nicht so strafbar erscheine, müssen nicht blos der Prinz, sondern selbst der Vater der Hero, seine Leichtgläubigkeit theilen. Wie hätte dieser ihn sonst noch unter seinem Dache dulden, ihn später gar von aller Schuld freisprechen und ihm seine Tochter zum zweiten Mal wieder anbieten können? Dem Dichter zu Liebe darf Margarethe von Borachio's Betrug nichts ahnen. Ihm zu Gefallen muss dieser sein Geheimniss ausplaudern, und die in ihren Reden so einfältige Wache vernünftig handeln. Die zwei Gerichtsdiener dürfen vor lauter Einfalt nicht einmal im Stande sein, dem Leonato zu sagen, dass man seiner Tochter einen schlechten Streich spiele; denn dass letzterer die unermüdlichen Schwätzer nicht länger anhören will, ist ihm gewiss nicht zu verargen. Nur unter einem solchen charakter- und hirnlosen Geschlecht war eine solche Geschichte denkbar.

Um ihr nun den herben Beigeschmack zu nehmen, hat der Dichter Benedict und Beatrice mit ihren Witzgefechten jenem stillen Paar gegenübergestellt, die Hauptaufmerksamkeit auf diese mehr heiteren Figuren gelenkt, und Claudio und Hero, so viel es möglich war, in den Hintergrund treten lassen. Die Witze zwischen den Zofen und den Herrschaften, den Zofen und den fremden Gästen; das komische Geschwätz der Gerichtsdiener, die Einfalt der Wache, die dies Geschwätz allein möglich macht, und die mit dem späteren Benehmen der Wache in Widerspruch steht: alles dies hat denselben Zweck. Es dient nicht zur Charakteristik, um uns den durch's Glück entstandenen Leichtsinn vorzuführen. Der Dichter bedurfte dessen als Würze, um dem Gericht einen besseren Geschmack beizubringen. Zugleich musste die unglaubliche Einfalt der Wache der Geistesschwäche der sogenannten idealen Charaktere als Folie dienen, um letztere in etwas milderem Lichte erscheinen zu lassen. So sind denn die meisten ernsthaften, wie die komischen Figuren dieses Lustspiels keine Menschen mit bestimmten geistigen und sittlichen Eigenschaften ausgestattet, wie wir sie in den Molière'schen Charakter-Komödien und in den Shakspeare'schen Charakter-Tragödien finden; sondern Geschöpfe der Einbildung, wie sie sich für

eine Phantasie-Komödie eignen, die nicht den ganzen Menschen, sondern nur seine Phantasie leicht beschäftigen will.

Das Wintermärchen.

Die vierte der aus einem ernsten und einem heiteren Theil bestehenden Phantasie-Komödien Shakspeare's ist das Wintermärchen. Sie wird theilweise auch von Gervinus als Phantasie-Komödie angesehen; jedoch findet er die Charakterschilderung des eifersüchtigen Leontes so vortrefflich, dass er sich nicht scheut, sie mit der Othello's in Eine Linie zu stellen. Wir wollen deshalb den ersten Theil des Stückes, in welchem Leontes die Hauptrolle spielt, und besonders seinen Charakter, näher betrachten.

Polyxenes, König von Böhmen, das hier als Insel angesehen wird, hat sich neun Monate bei seinem Jugendfreund Leontes, König von Sicilien, aufgehalten, und ist im Begriff, wieder nach seiner Heimath zurückzukehren. Leontes bittet seine Frau Hermione, ihn zur Verlängerung seines Aufenthaltes zu bewegen. Es gelingt ihr, und das erregt Leontes' Eifersucht. Gervinus selbst findet keinen andern Grund für seine Eifersucht, als dass sie den Gastfreund mit freier argloser Herzlichkeit bittet und ihm die Hand reicht. Leontes selbst bemerkt jedoch noch ausserdem, dass sie sich anlächeln und dann seufzen, so melancholisch, wie die Melodie, die man beim Fall des Wildes auf dem Jagdhorn blase; und dass sie noch lange fortfährt, mit ihrer Hand auf der seinigen zu spielen. Leontes' Eifersucht kommt uns aber so unerwartet, und erscheint so wenig motivirt, dass wir nicht einmal darüber im Klaren sind, ob wir diese Bemerkungen für richtig oder auch nur für eine Grille seiner Einbildung halten sollen. Letzteres ist jedenfalls das Wahrscheinlichste. Polyxenes und Hermione bemerken Leontes' Aufregung. Er weiss sie jedoch zu beruhigen, und bittet seine Frau, für die Bewirthung des Gastes zu sorgen, während er mit seinem Sohne Mamillius allein bleibe. Er beauftragt seinen Vertrauten, Camillo, der ihm umsonst die Grundlosigkeit seines Verdachts zu zeigen sucht, den Polyxenes zu vergiften. Camillo verspricht, zu gehorchen; räth aber, den Polyxenes nichts merken zu lassen. Leontes verspricht es, hält jedoch nicht Wort, und Polyxenes merkt bald, dass das Vertrauen seines Freundes zu ihm im Sinken

sei. Als daher Camillo ihm alles entdeckt, glaubt er demselben, und beide entfliehen. Jetzt zweifelt Leontes nicht mehr daran, dass sie in Verbindung mit Hermione ihm nach der Krone und dem Leben getrachtet. Er beschuldigt seine Frau öffentlich des Ehebruchs, nimmt ihr ihren Sohn Mamillius, und lässt sie, zu seiner eigenen Sicherheit, ins Gefängniss führen. Umsonst suchen ihn der alte Antigonus und andere Hofleute zu besänftigen. Er sei seiner Sache gewiss; zur Beruhigung anderer habe er jedoch Gesandte zum Orakel nach Delphi geschickt. Der Bescheid des Orakels werde ihm Richtschnur sein. — Hermione ist inzwischen von einer Tochter entbunden, die sie durch die Frau des Antigonus, Paulina, zum König bringen lässt; vielleicht, dass er durch deren Anblick gerührt werde.

Paulina trifft ihn in einer sehr ungünstigen Stimmung. Er ärgert sich über die Flucht des Polyxenes und des Camillo, freut sich jedoch, dass er sich wenigstens noch an der Hermione rächen könne; wenn sie verbrannt wäre, würde er zur Hälfte wieder beruhigt sein. Ein wenig ist er auch um den Mamillius besorgt, der, wie er meint, aus Gram über das schändliche Vergehen seiner Mutter, krank geworden; am meisten quält ihn jedoch die Rachsucht, und der Gedanke, von anderen, besonders von Polyxenes und Camillo, ausgelacht zu werden. Daher weist er das von Paulina ihm gebrachte Kind als Bastard von sich. Er muss sich dafür von der Paulina verrückt schelten lassen. Er kann sie nicht zum Schweigen bringen, und rächt sich dadurch, dass er ihren anwesenden Ehemann Antigonus einen Lumpen nennt, weil der sie nicht zum Schweigen bringen könne. Er will Mutter und Kind, mitsammt der Paulina, verbrennen lassen. Das kümmert sie nicht, sie beschuldigt ihn der Tyrannei. Er will sie aus dem Zimmer werfen lassen; doch niemand gehorcht ihm, und sie geht nicht eher, als bis sie ausgeredet hat. Jetzt soll Antigonus, dem er vorwirft, seine Frau aufgewiegelt zu haben, das Kind verbrennen oder selbst sterben; weigere Antigonus sich, so wolle er mit eigner Hand dem Kind das Gehirn ausschlagen. Da die Hofleute Antigonus' Unschuld bezeugen, nennt er sie alle Lügner, wie früher den Camillo. Sie bitten ihn kniend um das Leben des Kindes, und er giebt nach, mit dem Bemerken, er sei wie eine Feder im Winde. Doch lässt

er gleich darauf heimlich den Antigonus schwören (dem er dafür das Leben des Kindes verspricht), dasselbe in einem fremden Lande, an einem wüsten Orte, auszusetzen; wenn er nicht gehorchte, wären er und seine Frau des Todes. Antigonus entfernt sich mit dem Kind, und gleich darauf meldet man die Rückkehr der Gesandten von Delphi.

Um nun, wie er sagt, den Vorwurf der Tyrannei von sich abzuwehren, klagt Leontes seine Frau in einer Gerichtssitzung des Ehebruchs und des Hochverraths an. Hermione betheuert ihre Unschuld; er antwortet mit leeren Behauptungen, da er ja nicht im Stande ist, irgend einen Beweis anzuführen; dessen ungeachtet solle der Tod ihre geringste Strafe sein. Die Gesandten werden vorgeführt und verlesen das Orakel, welches alle für unschuldig erklärt, den Leontes jedoch einen eifersüchtigen Tyrannen schilt, der ohne Erben sterben werde, wenn man das verlorene Kind nicht wieder finde. Leontes erklärt das Orakel für falsch, und verlangt, dass die Sitzung ihren Fortgang nehme. Da meldet man ihm, Mamillius sei aus Gram um seine Mutter gestorben, und Leontes gehen plötzlich die Augen auf. Er bittet den Apoll wegen seiner Lästerung um Verzeihung, und erzählt allen Anwesenden, dass er den Polyxenes habe wollen vergiften lassen; dass dieser, Camillo und seine Frau, unschuldig seien, und er allein verblendet gewesen. Paulina meldet ihm darauf den Tod der Königin, die, als sie vom Tod ihres Sohnes gehört, ohnmächtig hätte fortgebracht werden müssen. Sie nennt ihn einen unbeständigen Narren, und wirft ihm alles das vor, was er erst einen Augenblick vorher, in ihrer Abwesenheit, erzählt hat, sie also noch gar nicht wissen konnte. Da sie seine Reue sieht, bittet sie ihn jedoch um Verzeihung.

Den alten Antigonus sehen wir zum letzten Mal an der böhmischen Küste wieder. Er glaubt jetzt auf einmal an die Schuld der Hermione, setzt das Kind in einem Walde aus, und wird von Bären zerrissen. Das Kind wird von einem Schäfer gefunden und unter dem Namen Perdita auferzogen; der Sohn des Polyxenes, Florizel, verliebt sich in sie; und da sein Vater zu der Heirath nicht seine Zustimmung geben will, entfliehen beide nach Sicilien zum Leontes. Polyxenes folgt ihnen dahin; die Perdita wird als die Tochter des Leontes erkannt, diesem von der Paulina seine Frau wieder zuge-

führt, die sich nur für todt hatte ausgeben lassen; und so findet das Ganze einen für alle Betheiligten befriedigenden Schluss.

Gervinus bemerkt, wie schon gesagt, dass die Schilderung der Eifersucht des Leontes meisterhaft durchgeführt sei; er sei von vorn herein eine eifersüchtige Natur; Othello werde erst durch Lage und Verhältnisse, durch schlauen Betrug, für die Eifersucht empfänglich gemacht. Wie die Eifersucht des Othello mit seinem Ehrgefühl, so sei die des Leontes mit Rechthaberei verwachsen. Der Gegensatz dieser Rechthaberei, dieser Einbildung auf ein überlegenes Wissen, gegen die arglose Kurzsichtigkeit des Othello, sei vollkommen. Gereiztheit und Spannung liege in ihm dicht neben Schwäche, und das ermögliche den Umschwung seiner Natur.

Gervinus nimmt die Antwort des Orakels, dass Leontes ein Tyrann sei, als die Ansicht Shakspeare's an; nur wolle er diese schärfer charakterisiren als Rechthaberei. Wir denken, selbst gegen einen Tyrann solle man die Billigkeit nicht aus den Augen setzen; und diese verlangt, dass wir wenigstens seine Rechtfertigung mit anhören. Wie Paulina ihm Tyrannei vorgeworfen, erwidert er ihr, wenn sie ihn wirklich für einen Tyrannen hielte, würde sie ihn nicht so zu nennen wagen; und dabei fragt er sie, wie es in dem Falle um ihr Leben stehen würde? Wir tadeln natürlich sein Benehmen gegen Hermione, weil wir seine Eifersucht nur für eine unvernünftige Grille halten können, die uns, nicht wie die des Othello erklärlich, sondern ganz unmotivirt erscheint. Wenn wir aber seine Rolle ernst nehmen und sie nicht von Anfang bis zu Ende für eine Lüge erklären wollen; so müssen wir annehmen, er selber sei von der Schuld seiner Frau überzeugt. Wäre er das nicht, so bliebe nichts übrig, als seine Reden und Handlungen geradezu für die eines Wahnsinnigen zu erklären, wogegen wir freilich im Grunde nichts einzuwenden haben. Vorläufig wollen wir jedoch mit Gervinus an seine Ueberzeugung von der Schuld seiner Frau glauben; und in dem Fall werden wir oft Gelegenheit haben, die Geduld und Milde dieses rechthaberischen Tyrannen zu bewundern. Er scheint geahnt zu haben, dass die Frau des Antigonus, Paulina, ihn nicht lange ungestört lassen würde, hatte wenigstens ersteren gewarnt, sie nicht vorzulassen; sein Verbot bleibt aber unbeachtet. Er droht freilich, in seinem Aerger, sie zu verbren-

nen; denkt aber nicht daran, die Drohung auszuführen. Seine eigenen Diener haben nicht so viel Respect vor ihm, dass sie seinem Befehle, die Paulina hinauszuwerfen, Folge leisten. Er kann letztere nicht einmal zum Schweigen bringen. In der ganzen Scene mit ihr kommt er nicht darüber hinaus, seiner Umgebung zu befehlen, dass man sie hinauswerfe. Erst tadelt er den Antigonus, dass der sie nicht zügeln könne; er, der gefürchtete Tyrann, kann es aber noch viel weniger; er kann nicht einmal seine Wache zum Gehorsam zwingen. Siebenmal muss er den Befehl, dass man sie hinauswerfe, erneuern:

I. Werft sie hinaus!
II. Verwegene! fort mit ihr! Hinaus!
Die abgefeimte Kupplerin!
III. Verräther!
Ihr stosst sie nicht hinaus?
IV. Ein Pack Verräther!
V. Noch einmal, fort mit ihr!
VI. Ich lasse Dich verbrennen!
VII. Bei Eurer Lehnspflicht!
Zur Thür mit ihr hinaus! Wär' ich Tyrann,
Wo wär' ihr Leben? Nimmer spräch' sie das,
Wenn sie mich dafür hielte. Fort mit ihr!

Die Paulina hat aber gleich zu Anfang gesagt, sie würde jedem, der ihr zu nahe käme, die Augen auskratzen:

„Von selbst werd' ich schon gehen;
Doch erst verricht' ich mein Geschäft!"

Es liegt auf der Hand, dass der Tyrann von seiner Umgebung wenig gefürchtet wird. Ja, noch mehr; nachdem Paulina ihm gleich anfangs gesagt:

„Ganz so redlich bin ich,
Als Ihr verrückt, was, meiner Treu, genug ist!"

scheint er nicht einmal zu merken, dass dies ihm gelte; er schilt ihren Mann „einen Narren, einen Weiberknecht, weil er sich von der Frau Kratzefuss beissen lasse". Könnte er es gescheidter anfangen, um den ihm gerade gemachten Vorwurf der Verrücktheit zu bestätigen?

Als er darauf dem Antigonus befiehlt, das neugeborne Kind wegzunehmen:

„Nimm auf den Bastard,
Nimm ihn und gieb ihn Deiner Alten!"

und dieser ihm nicht gehorcht, sei es nun weil seine Frau es verbietet, oder weil er selber keine Lust dazu hat, lässt er auch dies ruhig hingehen, und begnügt sich mit der Bemerkung: „Er scheut sein Weib!“

Vorher schon hatte er den Antigonus gefragt:

„Wie, kannst Du sie nicht zügeln?
Die Belferin mit frechem Maul, den Mann
Hat sie geprügelt, und hetzt mich nunmehr!“

Und dann:

„Und schwacher Pinsel, Du bist hängenswerth,
Der ihr den Mund nicht stopft!“

Er scheint nicht zu merken, dass sie immerfort nur über ihn herzieht, und nicht über ihren Mann, und dass vielmehr er selbst, der Tyrann, als schwacher Pinsel dasteht, da er weder diese Frau, noch ihren Mann, noch einen einzigen seiner Hofleute zum Gehorsam zwingen kann. Oder stellt er sich vielleicht nur so dumm, wirft er dem Antigonus Schwäche vor, nennt ihn einen schwachen Pinsel, damit man nicht merke, dass er selbst diese Rolle spielt? Man möchte es glauben; und er hat es so geschickt angefangen, dass, wenn auch nicht seine Hofleute, doch seine weniger scharfsinnigen Kritiker sich wirklich von ihm haben ins Bockshorn jagen lassen. Sie haben das Gesicht des Hans Schnak, des Schreiners, nicht durch die Löwenhaut hindurch scheinen sehen. Gut gebrüllt, Löwe!

Der alte Antigonus, der seinen Herrn besser kennt, verliert in der ganzen Scene den Humor nicht. Er scheint zu merken, dass Leontes den Streit auf's humoristische Gebiet hinüber zu spielen sucht, und antwortet auf die Frage, ob er seine Frau nicht zügeln könne:

„Nun, da hört Ihr's!
Wenn sie den Zaum so nimmt, lass ich sie laufen,
Doch stolpert sie niemals.“

Wie der König ihn deshalb einen schwachen Pinsel genannt, der des Hängens werth sei, antwortet er:

„Hängt alle Männer,
Die das nicht können, und es bleibt Euch kaum
Ein Unterthan.“

Sein Herr sieht die Richtigkeit dieser Bemerkung ein und lässt ihn fortan in Ruhe. Es ist klar! Der alte Antigonus

hat seinen König durchschaut; ebenso die Paulina, die in den humoristischen Ton der beiden einstimmt, wenn sie demjenigen, der sie zu berühren wage, die Augen auszukratzen droht. Der alte Antigonus hatte schon gleich nach der öffentlichen Beschuldigung der Hermione durch den Leontes (A. II, S. 1) uns merken lassen, dass er die ganze Angelegenheit mehr vom humoristischen Standpunkt auffasst; obgleich ihm der Hermione Schicksal am Herzen liegt, denn er hat gerade offen für sie zum König gesprochen, erwidert er doch auf die Bemerkung des Königs, dass diese Sache Alle aufrege:

„Ja, doch zum Lachen, denk' ich,
Wenn an den Tag die rechte Wahrheit kommt.“

Er hat hinter die Coulissen gesehen, und weiss, dass alles ein gutes Ende nehmen muss. Nur seinen eigenen Untergang scheint ihm das gütige Geschick verborgen gehalten zu haben. Schon damals hatte Leontes dreimal seinen Befehl wiederholen müssen, bevor die Wache seine Frau in den Kerker führte:

I. Fort mit ihr zum Kerker!
II. Wird man mir gehorchen?
III. Hinweg! und thut, was wir befohlen. Fort!

Das letzte Mal wird sein Befehl ausgeführt; doch offenbar nur, weil die Hermione, ganz wie Paulina, alles gesagt hat, was sie auf dem Herzen hatte. Hätte sie noch weiter reden wollen, sie würde sich nicht durch den Befehl haben stören, und die Wache würde Leontes zum vierten und fünften Male denselben haben wiederholen lassen, ohne sich im geringsten darum zu kümmern. Dieser König, dem Gervinus Tyrannei und Rechthaberei vorwirft, versteht es offenbar nicht, sich bei seinen Unterthanen in Respect zu setzen. Obgleich er gerade vorher gesagt hat:

„Wer für sie spricht, der ist schon deshalb schuldig,
Blos weil er spricht“,

hindert dies nicht im geringsten den Antigonus und einen andern Edelmann, der hier den Hof vertritt, offen für sie Partei zu nehmen. Der Edelmann bittet ihn gar naiver Weise, die Königin, die er eben fortgeschickt, wieder zurückzurufen. Wie er ihnen Stillschweigen gebietet, fangen beide zusammen an, zu widersprechen; nur wird der Edelmann in seinem Widerspruch durch Antigonus unterbrochen. Dieser hatte Leon-

tes zuerst ermahnt, mit Bedacht zu handeln „damit das Recht Gewalt nicht sei“, und fährt jetzt fort, die Hermione auf seine humoristische Weise zu vertheidigen. Leontes heisst sie beide von neuem schweigen; dadurch lassen sie sich aber nicht stören. Selbst nachdem er ihnen gesagt, dass sie die Sache nichts angehe, sondern nur ihn, bleibt ihm Antigonus die Antwort nicht schuldig: „dann hätte er die Sache auch für sich behalten mögen“.

Und diesem armen König, der sich von allen Leuten widersprechen lässt, keinen einzigen seiner Unterthanen zum Gehorsam, keinen zum Schweigen bringen kann, dem will Gervinus Tyrannei und Rechthaberei vorwerfen? Freilich widerspricht er allen; aber doch nur deshalb, weil sie sich zuerst herausnehmen, ihm zu widersprechen. Sollte er denn vielleicht den Widerspruch aller anhören und nicht einmal die Freiheit haben, ihnen zu antworten? Und dass er sich fast überall mit Drohungen begnügt, die er nicht ausführen lässt, darf man ihm das als Tyrannei anrechnen? Erkennt man nicht, dass diese Drohungen, an deren Ausführung er selbst nicht einmal denkt, nur das letzte Mittel eines Mannes sind, dem niemand pariren will, sich in Respect zu setzen? Man gönne ihm doch das unschuldige Vergnügen. Seine Willenskraft, seine Energie, anstatt ihn zu einem Tyrannen zu stempeln, geben ihm gerade das Zeug, woraus man die Ehemänner der Komödie zuschneidet, die unter dem Pantoffel stehen. So sagt er denn auch mit ganz richtiger Selbsterkenntniss, er sei wie eine Feder im Winde. Ist er wirklich von der Schuld seiner Frau überzeugt, so muss man sich wundern, dass er so viel Widerspruch erträgt; dass er alle jene Vorwürfe ruhig über sich ergehen lässt.

Wie sieht es nun aber mit dieser Ueberzeugung aus? Seine Frau, die eine sehr edle und wahrheitsliebende Frau ist, nicht blos nach der Ansicht unserer Kritiker, sondern auch nach der des Dichters, glaubt nicht an diese Ueberzeugung.

Als er derselben ihre Untreue vorhält, und zwar in einer Weise, die die weibliche Ehre in ihrer ganzen Tiefe verletzen musste, II, 1, erwidert sie:

„Ich kann es wohl verneinen,
Und schwören, dass Ihr meinem Leugnen glaubt,
Wenn Ihr gleich anders scheinen wollt.“

Schon vorher sagte sie in derselben Scene:

„Mein Fürst, Ihr wisst am besten,
Stellt Ihr Euch auch, als wüsstet Ihr es nicht,
So rein und treu war mein vergang'nes Leben,
Wie ich jetzt elend bin.“

Sie fragt ihn ferner „auf sein Gewissen“, ob sie dem Polyxenes gegenüber ein „Haar breit von der Ehre abgewichen wäre, sei's That, sei's Wille nur“, und Leontes weiss, obgleich es sich jetzt, vor Gericht, doch darum handelte, Beweise vorzuführen, nichts anderes zu antworten, als:

„Dem fehlte nie, der freche Laster übte,
Die Unverschämtheit, seine That zu leugnen,
Mit der er sündigte.“

Hermione ist also ihrer Sache so sicher, dass sie beschwören möchte, ihr Mann halte sie gar nicht für schuldig. Wir haben nicht übel Lust, ihr als Zeugen zu dienen. Nur in dem Falle können wir es uns erklären, dass Leontes sich jeden Widerspruch gefallen lässt. Er spricht ganz wie ein Mensch, der sich mit aller Gewalt etwas einzureden sucht, woran er selbst nicht glaubt; der fühlt, er sei im Unrecht, und auf jede mögliche Weise anderen und sich die Ueberzeugung von seinem Rechte beibringen möchte. So schon I, 1, wo er dem Camillo die Schuld seiner Frau beweisen will:

„Camillo, sahst Du nicht
(Doch ja, Du musstest; ist Dein Augenfenster
Nicht dicker als ein Hahnreihorn); hörtst Du,
(Denn wo der Augenschein so klar, da kann
Gerücht nicht schweigen), dachtst Du (denn Gedanke
Lebt in dem Menschen nicht, der das nicht denkt),
Mein Weib sei ungetreu? Bekenn' es gleich
(Sonst musst mit frecher Stirn Du auch verleugnen
Gedank' und Aug' und Ohr), dann sprich, es sei
Mein Weib ein Steckenpferd, und schmählicher
Zu nennen als die Viehmagd, die sich hingiebt
Vor der Verlobung. Gesteh's und sage ja.“

Diese Unzahl eingeschobener Sätze scheint der Dichter ihm absichtlich in den Mund gelegt zu haben, um ihn als einen Mann zu kennzeichnen, der selber das Gefühl hat, dass man ihm nicht glauben könne; der weiss, dass er keinen einzigen stichhaltigen Grund vorzubringen im Stande ist, und dem daher für seine Ansicht keine anderen Beweisgründe zu

Gebote stehen, als dass derjenige, der sie nicht theilt, nothwendig blind, taub, dumm, oder gar ein frecher Lügner sein müsse. So weiss er denn auch zuletzt dem Camillo nichts zu entgegnen als:

„Du lügst, Du lügst;
Ich sag' Du lügst und hasse Dich, Camillo,
Nenn' Dich 'nen Tropf und sinnberaubten Sclaven."

Dies Wort leistet ihm überhaupt, seiner Umgebung gegenüber, stets die besten Dienste; es vertritt für ihn die Stelle aller Beweise. Er raisonnirt sich gleichsam selber in seine Leidenschaft hinein, oder vielmehr in eine äussere Aufregung, die nichts mit dem Herzen zu thun hat; und von diesem Standpunkt aus, aber nur von diesem, d. h. wenn man annimmt, dass er selber nicht recht an die Schuld seiner Frau glaube, kann man ihm, wie Gervinus, eine gewisse Rechthaberei vorwerfen, und sein Benehmen theilweise tyrannisch nennen. Es bleibt aber immer das eines gutmüthigen Tyrannen, der sich ruhig verrückt und Tyrann schelten lässt, jeden Widerspruch, jeden Ungehorsam duldet, fast nur mit Strafen droht, ohne sie auszuführen, und der, wo man sich ihm widersetzt, wie eine Feder im Winde, sich wenden lässt. Er würde keine Grausamkeit auszuführen im Stande sein; selber würde er sich nicht an Polyxenes rächen und thut es auch nicht; eigenhändig würde er die Hermione schwerlich in's Gefängniss führen; ebenso wenig wie er die Paulina, die Hermione und das Kind verbrennt, oder letzterem das Gehirn ausschlägt, obgleich er das alles zu thun gedroht hat. Er befiehlt immer anderen, seine tyrannischen Befehle auszuführen; thun sie es nicht, so nennt er sie höchstens Lügner und ein Pack Verräther, und damit ist die Sache abgemacht. Er hat eine solche Scheu davor, selbst zu handeln, dass er, obgleich schon einmal in seinen Racheplänen von Camillo hintergangen, dennoch bei dem Kind sich nicht anders zu helfen weiss, als die Aussetzung desselben in einer Wüste dem Antigonus zu übertragen. Kann er erwarten, dass dieser, der ihm gerade vorher das Versprechen abgerungen, dem Kind das Leben zu schenken, der ihm nur unter der Bedingung Gehorsam geschworen, dass des Kindes Leben erhalten bleibe; kann er erwarten, dass dieser seinen Eid, das Kind auszusetzen, wirklich halten werde? Braucht derselbe denn seinen Eid zu

halten, da der Befehl und jene Bedingungen sich geradewegs aufheben? Leontes ist also der furchtsamste Tyrann, den man sich denken kann, eine reine Vogelscheuche; und hätte man ihm gleich anfangs gehörig widerstanden, wie später, da es sich um sein Kind handelt; hätte die Hermione nur gedroht, einem jeden, der sie berühren würde, die Augen auszukratzen: so würde ihr wahrscheinlich manches Leid erspart worden sein.

Sein schwankendes Benehmen, seine Schwäche gegen seine Untergebenen wäre also dadurch erklärt, dass er an der Schuld seiner Frau zweifelt. Wie aber in aller Welt kommt er dann dazu, seine ganze Familie und sich selbst der öffentlichen Schande preiszugeben? „Da berühren Sie einen unerklärlichen Punkt in meiner Geschichte“, wie Kotzebue's Eulalia sagt.

Die Paulina ist eine kluge Frau; das zeigte sich unter anderem schon darin, dass sie den Leontes nicht, wie Gervinus, einen Tyrannen nennt; dazu kennt sie ihn gar zu gut; sie bemerkt vielmehr: „Ich nenn' Euch nicht Tyrann, Doch Eu'r Benehmen schmeckt ein wenig nach Tyrannei“. Sie tadelt ihn nicht im ganzen, sondern nur sein augenblickliches Benehmen; sie weiss wohl, dass es sonst nicht seine Art ist. Diese Paulina nun nennt ihn einmal verrückt, und damit scheint sie uns das Richtige getroffen zu haben. Ein anderes Mal spricht sie zu einer Zofe, Emilie (II, 2), von seinen gefährlichen Anfällen von Wahnsinn. Dies giebt uns den Schlüssel zu manchen seiner Handlungen. Früher war der Mann gewiss nicht von so eifersüchtiger Natur, wie er in diesem Stück erscheint; sein Freund Polyxenes ist fast neun Monate, wie er selber sagt, mit ihm und seiner Frau zusammen gewesen; und wenn er so eifersüchtiger Natur wäre, wie Gervinus, auf Grund seines Betragens in dem Stücke selbst, annimmt, dass er ohne den geringsten Grund in eine solche eifersüchtige Raserei verfallen könnte: so hätte er gewiss in den neun Monaten Gelegenheit genug gehabt, eifersüchtig zu werden. Das, was er erst am letzten Tage an Hermione und Polyxenes zu bemerken glaubt, hätte er mit ebenso viel Grund gleich anfangs an ihnen beobachten können. Weshalb hat er so lange damit gewartet? Wir hören zuerst, dass er und Polyxenes die besten Freunde sind; wir sehen beide in freundlichem Gespräch. Seine Eifersucht kommt uns so unerwartet, wie ein

Blitz am heiteren Himmel. Sollte er aber vielleicht doch schon früher etwas gemerkt haben? Schwerlich; denn erstens würde er, der sonst so leicht in Worten herausfährt, und nicht einmal dem Polyxenes seinen Zorn verbergen kann, sich nicht lange haben beherrschen können; und zweitens würde er, der so viel spricht, all den Widersprüchen seiner Umgebung gegenüber, nicht zu bemerken vergessen haben, dass seine Ueberzeugung auf längerer Beobachtung beruhe. Er hat augenscheinlich nur deshalb so lange gewartet, bis auf den letzten Tag, gerade auf den Abschied seines Freundes, um die in ihm schlummernden Anlagen zur Eifersucht dann auf einmal desto grossartiger in voller Blüthe emporschiessen zu lassen.

Die Paulina hat uns also belehrt, dass wir den Grund zu seiner Eifersucht und zu seinem ganzen Benehmen in augenblicklichem Wahnsinn zu suchen haben; Hermione deutet mit weiblichem Zartgefühl den Ursprung dieses Wahnsinns an. Sie sagt:

„Es herrscht ein bös' Gestirn;
Ich muss geduldig sein, bis der Aspect
Am Himmel günst'ger ist."

Die Geschichte fiel ohne Zweifel gerade in die Hundstage.

Für des Leontes spätere Heilung (denn später wird er wieder derselbe liebenswürdige, gutmüthige Mann und Gatte, der er immer gewesen), für seine spätere Heilung bedürfen wir keiner Erklärung; sie tritt erst nach Verkündigung des Orakelspruches ein; und von dem Augenblick an befinden wir uns nicht mehr auf dem Gebiete der gründlichen Charakteristik, wie, glauben wir, Gervinus selbst zugesteht. Wir wollen also dem Delphischen Apoll seine plötzliche Heilung zuschreiben. Vorher aber haben wir, wie Gervinus versichert, gründliche und meisterhafte Charakteristik, wie im *Othello.*

Die ersten Folgen des Unglücks, das den Leontes betroffen, zeigen sich also in seiner plötzlich beim Abschied entstehenden Eifersucht; dann kommt sein Entschluss, den Jugendfreund zu ermorden; sein thörichter Einfall, einen Menschen, den er als brav kennt, mit dem Morde zu beauftragen; der Gedanke, dieser selbe Mann habe mit Polyxenes und Hermione ihm nach Leben und Krone getrachtet, da sie doch diesen Plan schon lange hätten ausführen können; hieraufder Entschluss, seine eigene Schande zu veröffentlichen, und die

Einbildung, dass Mamillius aus Schmerz über die Sünden seiner Mutter erkrankt sei, und nicht, wie es sich in der That verhielt (was er als Vater wohl wissen musste), aus Gram über seine eigene Tollheit, und über die unverdiente Schmach der Mutter. Aus seiner Tollheit erklären sich seine heftigen Reden, in denen er einen jeden Lügner und Verräther nennt; der Mangel an aller Liebe in seiner Eifersucht, wodurch er so sehr gegen den Othello absticht, während er doch schliesslich als ein liebevoller Gatte dasteht, der sechszehn Jahre lang, ehelos, den Tod seiner Frau betrauert, und überglücklich ist, sie wieder zu finden. Daher die vielen Drohungen, denen die Handlungen nicht entsprechen; daher der Einfall, das Kind durch den Antigonus aussetzen zu lassen, von dem er sich gerade hierin keinen Gehorsam versprechen durfte. Daher die Gesandtschaft zum Delphischen Orakel, und der Entschluss, seine Frau auf gesetzlichem Wege verurtheilen zu lassen, obgleich er wohl wissen musste, dass er keinen einzigen Beweis gegen sie vorbringen konnte, und dass die Richter die Ueberzeugung seines ganzen Volkes von der Unschuld seiner Frau theilen würden. Dass er dem Orakel nicht glaubt, dürfen wir nicht hierher rechnen; eher, dass er den Tod seines Sohnes als eine Strafe für seinen Unglauben anzusehen scheint, und den Apollo deshalb um Verzeihung bittet; sowie, dass er selber dem Hofe mittheilt, er habe den Polyxenes durch Camillo vergiften lassen wollen.

Als ihn aber endlich sein böser Dämon verlassen, zeigt sich seine ursprüngliche Natur wieder in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit, wie sie vor Beginn des Stückes gewesen. Wir erkennen in ihm einen vernünftigen Mann, der ohne alle Spur von Tyrannei und Rechthaberei seine Fehler offen bekennt, und sie durch sechszehn Jahre lange Reue abbüsst. Diese Strafe möchte uns etwas hart bedünken; doch die Furcht, von Gervinus weichlicher Sentimentalität geziehen zu werden, hindert uns, es dem Dichter als eine poetische Ungerechtigkeit vorzuwerfen.

Dies wird hoffentlich genügen, um die von Gervinus als meisterhaft gerühmte Schilderung der Eifersucht in dem Charakter des Leontes ins rechte Licht zu setzen.

Von den Nebenpersonen abgesehen, sind die einzigen menschlichen, wirklich gut geschilderten Charaktere der ersten

Acte Pauline und Hermione, und nur um ihretwillen, und um der Perdita willen, scheint uns Shakspeare den Gegenstand bearbeitet zu haben. Besonders die Hermione ist sehr edel gehalten. Nur hätten sie und Paulina den Versuch, den König durch des Kindes Anblick zu rühren, nach reiflicher Ueberlegung, vielleicht bleiben lassen. Die schliessliche Wiedervereinigung der Hermione mit ihrem Manne können wir blos unter der Voraussetzung als glücklich preisen, dass Leontes nicht, wie Gervinus meint, ein rechthaberischer, eifersüchtiger Tyrann sei, sondern ein gut gearteter Mensch, wie wir ihn auch zuletzt kennen lernen. Da er sich sechszehn Jahre lang nicht das geringste hat zu Schulden kommen lassen, dürfen wir auch in Zukunft das beste von ihm hoffen.

Der alte Antigonus erregt anfangs die besten Erwartungen, thut alles mögliche, um die Königin und das Kind zu retten. Später schlägt er auf einmal um, und glaubt, infolge eines Traumes, plötzlich an die Schuld der Königin. Weil letztere es ihm im Traume befohlen, setzt er das Kind wirklich aus. Freilich weiss er wohl, dass „Träume nur Tand sind“. Doch in diesem einen Falle hat er sich, wie er selber sagt, nun einmal vorgenommen, abergläubisch zu sein und dem Traume zu folgen. Dafür ereilt ihn denn auch schnurstracks die poetische Gerechtigkeit in Gestalt eines Bären, was Gervinus lobend erwähnt. Doch zeigte er auch früher schon schwache Augenblicke, ganz wie die übrigen Hofleute. Sie lassen die Königin erst ruhig von der Wache abführen, und treten dann erst mit ihren Bitten hervor. Wären sie dem König gleich entgegengetreten, so würden sie die Wache, die sie durch ihr Zögern beschämt, vielleicht zu noch längerem Zögern ermuthigt haben; und möglicherweise wäre die Hermione dann gar nicht in den Kerker geführt worden. Antigonus insbesondere ist schon gleich anfangs, wie er beschlossen, das Kind auf den Befehl des Königs auszusetzen, schwachsinnig genug, um sich mit dem Gedanken zu trösten, Krähen und Geier würden Ammenstelle bei dem Kinde vertreten. Sein Tod befreit also die Paulina von einem Manne, der sich durch seine Schwächen einer solchen Frau unwürdig gezeigt hat; und zum Lohn für ihre Tugenden wird Paulina durch die Hand des alten Camillo für den Verlust ihres Mannes entschädigt.

Doch wir wollen das Stück nicht länger von einem Standpunkt beurtheilen, den Gervinus freilich für den einzig richtigen halten mochte, an den Shakspeare aber niemals gedacht hat. Die so plötzlich auftretende, geradezu wahnsinnige, unmotivirte Eifersucht des Leontes, seine zeitweilige Tyrannei, seine direct durch den Tod des Mamillius, eigentlich aber, obgleich nur indirect, durch den Orakelspruch bewirkte Umkehr, und die daraus hervorgehende völlige Umwandlung seines Charakters, mussten doch wohl dem Shakspeare zeigen, dass hier consequente Schilderung eines Charakters, einer Leidenschaft, durchaus nicht am Platze sei. Ein Charakter, in dessen Entwickelung ein Orakelspruch eine solche Rolle spielen kann, ist höchstens ein komischer Charakter. Man denke sich einmal den Othello, Macbeth oder irgend einen andern der grossen tragischen Charaktere Shakspeare's, durch ein solches Mittel plötzlich umgewandelt, und von seiner Leidenschaft befreit. Es ist ein wahnsinniger Gedanke; und dass Gervinus den Leontes mit dem Othello hat in eine Linie stellen können, wirft ein eigenthümliches Licht auf seine Befähigung zum Verständniss tragischer Charaktere im allgemeinen und Shakspeare's insbesondere. Der Dichter hat den im Stoff selbst liegenden Mangel wohl gefühlt; gerade das Abenteuerliche, Seltsame des Stoffes regte seine Phantasie an; und so machte er daraus, was einzig und allein daraus gemacht werden konnte, eine Phantasie-Komödie. Er gab dem Leontes denselben Charakter, den er den Helden seiner übrigen Phantasie-Komödien gegeben hat, d. h. gar keinen, machte aus ihm einen Menschen von Wachs, den er nach den Bedürfnissen der Handlung und der Situation umkneten konnte, wie Leontes selber sagt, eine Feder im Winde. Nur dann konnte er eine Leidenschaft so unmotivirt und so plötzlich in ihm entstehen und wieder verschwinden lassen. Man hat oft Charakteren französischer Tragödien vorgeworfen, sie seien keine wirklichen Menschen; ihre Leidenschaften seien wie Pilze aus der Erde hervorgeschossen. Dies ist von keinem einzigen französischen Helden so wahr, wie von dem eifersüchtigen Leontes.

Von Herz, sittlichem Gefühl und Verstand zeigt er in den ersten Aufzügen keine Spur; es ist die personificirte, grillenhaft verirrte Einbildung, die ihn zum Wahnsinn reif erscheinen lässt. Daher macht er gleich von Anfang an einen

seltsamen Eindruck; man weiss nicht, was man aus dem Menschen machen soll. Um diesen unangenehmen Eindruck nun möglichst zu mildern, sowie um den Mann nicht mehr Unheil anrichten zu lassen, als der Inhalt des Stückes nothwendig erforderte, hat ihm Shakspeare einige andere Eigenschaften gegeben, wie man sie sonst blos komischen Charakteren zutheilt. Nur der ernste Inhalt, die Theilnahme, die wir für Hermione fühlen, machen, dass wir beim Lesen, wie bei der Aufführung im Grossen und Ganzen, die komischen Seiten seines Charakters übersehen. Sie lassen sich in den einen Ausdruck: „Mangel an Energie“ zusammenfassen. Erstens kann er sich selber nicht beherrschen. So ist er gleich anfangs nicht im Stande, dem Polyxenes seine veränderte Gesinnung zu verbergen, obgleich ihn Camillo auf die Nothwendigkeit der Verstellung aufmerksam gemacht hatte. Und er durfte ihm dieselbe nicht verbergen; denn wie hätte sonst Polyxenes der Aussage des Camillo, dass sein Herr ihm nach dem Leben trachte, Glauben schenken können? Zweitens ist er nicht im Stande, den geringsten seiner Unterthanen zum Gehorsam zu zwingen. Er lässt sich jeden Widerspruch und jeden Ungehorsam gefallen.

Diese Schwächen benutzte nun Shakspeare, um die Paulina u. a. ihren Aerger frei und offen aussprechen zu lassen, und uns auf diese Weise zugleich selber den Aerger über sein Benehmen vom Herzen zu nehmen. Die Paulina geht einmal ja so weit, ihn geradezu verrückt zu nennen. Indem Shakspeare ihn als einen Menschen darstellt, der sich von niemand Gehorsam zu erzwingen weiss, indem er ihm die Energie zum selbstthätigen Handeln vollständig benimmt, macht er ihn von vornherein unschädlich und giebt uns das beruhigende Gefühl, dass er nicht mehr Unheil anrichten werde, als seine Umgebung oder der Dichter erlauben.

Letzterer konnte ihn jetzt Pläne genug schmieden lassen; die Ausführung liegt nicht in seiner Hand. So wird aus der Vergiftung des Polyxenes, aus dem Verbrennen der Königin, der Paulina, des Kindes nichts, weil er dort Widerstand antrifft oder keinen Gehorsam findet. Bei der Abführung der Königin und der Aussetzung des Kindes lässt ihn der Dichter nicht auf Widerstand stossen, weil hier der Inhalt des Stückes die Ausführung seiner Befehle erforderte. Damit nun seiner

Umgebung reichliche Gelegenheit gegeben werde, ihm zu widersprechen, macht ihn Shakspeare selbst zu einem sehr redseligen Menschen, der, unfähig zu handeln, seinen Zorn wie ein Rodomont, in blossen Worten austobt, und zwar in Worten, die ihn selber in komischem Lichte erscheinen lassen.

Weshalb lässt aber der Dichter die Eifersucht des Leontes erst nach einem neunmonatlichen Aufenthalt seines Freundes auf Sicilien ausbrechen? Weil Leontes das neugeborne Kind der Hermione als Bastard aussetzen lassen sollte. Um Leontes die Veranlassung dazu zu geben, musste ferner Paulina ihm das Kind bringen, und durfte es auch nicht wieder mit sich fortnehmen, was in vorliegendem Falle sonst doch wohl das Vernünftigere gewesen wäre. Damit der Befehl wirklich ausgeführt würde, musste schliesslich der alte Antigonus ausnahmsweise gehorchen, was man gewiss nicht von ihm erwartete; und um diesen Gehorsam doch noch einigermassen erklärlich zu machen, musste derselbe Antigonus plötzlich schwachsinnig werden und an die Schuld der Königin glauben, die er früher für ganz unschuldig gehalten hatte. Da der alte Mann uns nun nach einer solchen Handlung wohl wenig mehr interessiren konnte, und der Dichter seiner auch nicht mehr bedurfte, lässt er ihn sterben, was in Verbindung mit dem Sturm, der auch seinen Gefährten den Untergang bereitet, zu einer sehr effectvollen Scene Veranlassung giebt. Um das Kind zu retten, hätte Antigonus den König blos daran zu erinnern brauchen, dass er versprochen hätte, die Antwort des Orakels abzuwarten, bevor er irgend etwas unternähme; dass er also bis dahin die Aussetzung des Kindes aufschieben müsste. Dann hätte aber erstens die Antwort des Orakels die Aussetzung nicht als schon geschehen hinstellen können; und zweitens wäre aus derselben überhaupt wohl nichts mehr geworden, wenigstens, wie das Stück einmal angelegt ist.

Dieses Lustspiel ist also nicht blos in seinen letzten Aufzügen, sondern im ganzen eine Phantasie-Komödie; die von Gervinus so sehr bewunderte Rolle des Leontes ist, wenn man sie als die eines vernünftigen Menschen auffassen will, gerade die schwächste Seite dieses Stückes, das sich sonst als Phantasie-Komödie durch manche allerliebste, die Phantasie ganz angenehm anregende Scenen auszeichnet.

Ausser der ganzen Rolle der Hermione erwähnen wir nur die schönen Scenen zwischen Perdita und Florizel, sowie den originellen Gauner Autolykus.

Wir kommen jetzt zu denjenigen Phantasie-Komödien, in denen der Ernst nur nebenbei auftritt. Es sind deren im ganzen fünf: Die Irrungen, Der Liebe Müh' umsonst, Der Sommernachtstraum, Was Ihr wollt, Wie es Euch gefällt. In einzelnen derselben ist freilich die Haupthandlung im Grunde ernst, die Hauptcharaktere werden nicht komisch; in der Ausführung wiegt aber, wenn auch nicht gerade das Komische, so doch das Heitere vor. Der Zeit nach, und vom Standpunkte des Komischen aus, auch dem Werthe nach, das erste ist das

Lustspiel der Irrungen.

Gervinus nennt es ein Intriguen-Lustspiel, und zwar das einzige, das Shakspeare geschrieben; wahrscheinlich wie *lucus a non lucendo;* denn von keinem Stück Shakspeare's kann man mit mehr Recht behaupten, dass es aller Intrigue entbehre. Einige Seiten weiter widerlegt Gervinus sich selbst, wenn er erklärt, der ganze Inhalt sei auf einer Reihe heiterer Zufallsspiele aufgebaut. Dramatische Intrigue ist doch wohl die Ausführung listiger, durch den Verstand der handelnden Personen ersonnener Anschläge und Pläne, durch welche sie ihre Zwecke zu erreichen suchen. Davon finden wir aber in diesem Stücke keine Spur. Der Zufall, d. h. die Phantasie des Dichters, leitet alles, wie Gervinus selber zugiebt; und somit haben wir hier eine reine Phantasie-Komödie vor uns. Freilich scheint eine der handelnden Personen mit dem Gedanken von Hause gegangen zu sein, irgend einen bestimmten Zweck zu erreichen, hat aber auf dem Wege den Zweck der Reise vollständig aus den Augen verloren; und dieser Zweck selbst ist an sich so phantastischer Art, so wenig erreichbar, dass man annehmen muss, derselbe sei nur aus der Phantasie des Dichters hervorgegangen. Der Inhalt des Stückes ist folgender:

Die Glieder einer Familie sind durch Zufall von einander getrennt, der Vater mit einem Sohne, die Mutter mit dem andern, durch einen Schiffbruch nach verschiedenen Gegenden hin verschlagen worden. Jeder Sohn hat wieder einen Bedien-

ten. Die zwei Söhne, wie die zwei Bedienten, sind Zwillinge, führen dieselben Namen, und sehen einander so ähnlich, dass selbst die Eltern sie nicht von einander unterscheiden können.

Der eine zieht nun mit seinem Diener in die Welt, um den verlorenen Bruder aufzusuchen, obgleich er von dessen Aufenthaltsort nicht die geringste Ahnung hat. Er kommt nach Ephesus, wo ihn alle Welt zu kennen scheint, und ihn mit seinem Namen anredet. Seinem Bedienten geht es nicht besser. Dessen ungeachtet fällt es keinem von beiden ein, woher diese Verwechselung rühren möge. Schliesslich führt der blosse Zufall die Zwillingspaare und die Eltern wieder zusammen. Glücklicherweise besitzen sie noch Verstand genug, um sich wieder zu erkennen, als sie einander gegenüber stehen.

Gervinus sagt, er werde sich hüten, einer solchen Komödie eine allzutiefe Philosophie unterzulegen, wie Ulrici; wir müssten überhaupt nichts in den Dichter hineinlegen, was ihm fremd sei. Man glaube aber ja nicht, dass es ihm hiermit Ernst wäre. Jene Bemerkung gilt blos für Ulrici. Dem Gervinus dient sie nur als Uebergang, um auf die Idee zu kommen, die er selber hineinlegt. Ebenso wenig, wie Gervinus sich bemüht hat, die Idee des Ulrici zu widerlegen, werden wir die seinige zu widerlegen suchen. Für jeden Leser, der nicht selber an dem Ideenwahnsinn unserer Shakspearekritiker laborirt, widerlegt sie sich von selbst. Er braucht blos das Stück zu lesen, wie es der Dichter geschrieben hat. Die Verehrung, mit der unsere Shakspearekritiker zu den Komödien des Dichters hinaufblicken, möchte Einem fast wie eine Art Selbstvergötterung erscheinen. Ihre Bewunderung scheint weniger dem Dichter zu gelten, der diese Ideen gar nicht dargestellt hat, als dem Scharfsinn, mit dem sie selber ihre Ideen in ihn hineingelesen.

Doch auf eine Nebenidee von Gervinus wollen wir in der Kürze eingehen. „Die Exposition," meint er, „wo der Vater der Zwillinge gefangen vorgeführt wird, und der Herzog von Ephesus verkündet, er solle gegen Abend hingerichtet werden, wenn er nicht 1000 Mark zusammenbringe, hebe das Ganze aus der Posse heraus und bilde einen tragischen Hintergrund." Sollte denn der freundliche Herzog, der gleich in den ersten Scenen den alten Mann so sehr bemitleidet, dass er bedauert, um seinetwillen das Gesetz nicht umstossen zu können, ihn

zuletzt wirklich umkommen lassen? Ich wette, wenn es darauf angekommen wäre, würde er selber in den Seckel gegriffen und die erforderliche Summe vorgeschossen haben.

Am Schluss wird die Lage des Vaters ebenso wenig tragisch, wenn auch der eine Sohn ihn nicht wieder erkennt; wir wissen ja, dass der Dichter ohne Zweifel auch bald den andern herbeiführen wird, der ihn wohl wiedererkennen muss.

Hinter diesem tragischen Hintergrund findet Gervinus nun noch einen hintersten helldunkeln Grund, auf dem das ganze Gemälde in seinen tragischen und komischen Theilen aufgezogen sei. Welche poetischen Fernsichten! Es sind nämlich die Feindseligkeiten zwischen Syrakus und Ephesus, von denen wir nur erfahren, dass ihnen der alte Mann als Syrakusaner zum Opfer fallen soll. Wir können jenen Grund wie Hintergrund nur phantastisch, romanhaft, höchstens ernst, auf keinen Fall tragisch finden. Dieser tragische Hintergrund soll nun den komischen Scenen im Vordergrund gar keinen Eintrag thun, aber doch bedeutsam genug hervortreten, um den flachen Eindruck, den das Stück sonst machen würde, aufzuheben. Es ist aber im ganzen Stück, bis zum Schluss, von dem alten Mann nicht mehr die Rede. Shakspeare hat sich wohl gehütet, sein Schicksal wirklich tragisch aufzufassen und überall als tragisch hervortreten zu lassen. Wie könnte man in einer tragischen Stimmung an all den derbkomischen Spässen und Verwechslungen Gefallen finden, von denen das Stück wimmelt? Uebrigens ist dies Stück, wie gesagt, unserer Meinung nach, das komisch wirksamste aller Shakspeare'schen Lustspiele. Für das Lachen, das es erregt, kann man sich die Unwahrscheinlichkeiten der Handlung schon gefallen lassen. Freilich sind die Witze äusserst derb und grob; aber jedenfalls besser als die des Benedict und der Beatrice und mancher anderen Shakspeare'schen Charaktere. Sie sind wenigstens natürlich, sie gehen wie bei Molière aus den Situationen, der Verwickelung hervor, und gehören somit zur Handlung. Sie nehmen daher schon als ein Theil der Handlung, welche wir doch eigentlich sich entwickeln sehen wollen, unser Interesse in Anspruch; jene hemmen den Gang der Handlung und müssen uns schon deshalb unangenehm berühren.

Ferner muss sich bei den anderen Shakspeare'schen Witzen, deren Grund wir nicht einsehen, unserem Verstand die Frage

derselben aufdrängen. Er merkt, dass die Personen durch ihr fortwährendes Witzemachen nur sich selber und uns unterhalten wollen. Sie setzen also voraus, dass jene, den Fortschritt der Handlung hemmenden Witze uns gefallen werden; und das lassen wir uns schwerlich gefallen. Man merkt die Absicht und man wird verstimmt. Um uns ebenso sehr zu behagen, wie andere, die aus der Handlung selber hervorgehen, mussten sie also schon besser und wirksamer sein, als diese. Sie sind aber im allgemeinen schwächer. Es sind reine Wortgefechte ohne sachliche Basis, ohne realen Boden. Sie führen der Phantasie kein wirkliches komisches Bild vor, weil ihr Inhalt meist abstracter Natur ist, und haben daher schon an sich eine geringere komische Wirkung. Ueber das Lustspiel der Irrungen bemerken wir nur noch, dass der englische Kritiker Hallam das Stück des Franzosen Regnard, welches denselben Gegenstand behandelt, dem Shakspeare'schen vorzieht. Und wie weit ist Hallam noch davon entfernt, irgend ein Werk Regnard's den Molière'schen gleichzustellen!

Der Liebe Müh' umsonst.

Der Zeit, aber gewiss nicht dem Werthe nach, das zweite der mehr heiteren Shakspeare'schen Lustspiele ist Der Liebe Müh' umsonst.

Der König von Navarra schwört mit drei Herren seines Hofes, 3 Jahre lang nur den Studien zu leben, die ganze Zeit hindurch keine einzige Frau zu sehen, einen Tag in der Woche nichts und sonst nur Ein Gericht zu essen, nur drei Stunden täglich zu schlafen. Die Tochter des Königs von Frankreich kommt mit drei Hofdamen, in nothwendigen Geschäften, zum König, so dass dieser, gleich zu Anfang des Stückes, seinen Eid brechen muss. Da ebenso viel Damen wie Herren da sind, geht es an ein allgemeines Verlieben und Bewerben in Sonetten. Die Herren besuchen die Damen maskirt. Diese, vorher davon unterrichtet, verkleiden sich gleichfalls, so dass alle der falschen Dame Treue schwören. Bei jeder Zusammenkunft werden Witzgefechte angestellt; die Damen thun es auch unter sich, mit ihrem Begleiter Boyet.

Zum Schluss lassen die Herren ihre Clowns ein Volksspiel aufführen. Die Nachricht vom Tode des Königs von

Frankreich unterbricht jedoch den Spass, und die Hofleute bringen jetzt alles Ernstes ihre Bewerbung vor.

Sie werden wegen ihres Meineids auf ein Jahr abgewiesen. Während dieses Jahres soll ein Jeder auf seine Weise Busse thun, und dann mögen sie wieder anfragen. Nebenpersonen sind Holofernes, ein Pedant, Armado, ein Bramarbas, Motte und Costard. Letzterer ist der eigentliche Clown, Narr des Stückes.

Gervinus findet, dass Shakspeare die eitle Ruhmsucht hier in allen ihren Gestalten strafe, und dass er die damals in England üblichen Witzkämpfe in den edlen Personen des Stückes habe tadeln wollen. Denn sollte ein Mann, wie Shakspeare, diese einseitige Gewöhnung des Kopfes haben billigen können? Dies „sollte“, eine Art der Beweisführung, die man öfter in Gervinus' Shakspeare antrifft, beweist leider nichts.

Wir könnten erwidern: Wie sollte ein Dichter, der sonst seine Helden so oft dergleichen Witzkämpfe anstellen lässt, so den Benedict und die Beatrice, nicht um sie lächerlich zu machen, im Gegentheil, um uns durch den Aufwand von Geist, den sie gegen einander aufbieten, zu unterhalten; wie sollte der auf den Gedanken gekommen sein, hier dieselbe Sitte zu tadeln? Doch, wie gesagt, das würde für dies Stück nichts beweisen. Es fragt sich, wie Shakspeare hier die Witzbolde dargestellt hat. Man braucht sie nur mit den niederen Figuren Armado, Holofernes, zusammen zu halten, um seine Absicht zu erkennen. Diese werden in allen ihren Reden komisch, wir sollen über sie lachen; jene werden uns in ihren Witzkämpfen als geistreich vorgeführt, wir sollen mit ihnen lachen. Der Dichter hat ihnen allen Witz geliehen, den sein eigener Kopf nur aufzubringen im Stande war. Wenn also Gervinus meint, Shakspeare habe jene Witzgefechte tadeln wollen, so schiebt er ihm eine Selbstkritik unter, an die der Dichter gewiss nicht gedacht hat. Dass die Damen in ihren Witzen etwas weiter gehen, als sie sollten, sucht ferner Gervinus als einen Stich auf französische Sitte zu deuten; als ob Shakspeare sonst nicht auch seine Damen ebenso reden liesse. Und hat der Kritiker denn nicht gemerkt, dass wir nicht über die Damen, sondern mit ihnen lachen sollen? Nur darin scheint uns Gervinus Recht zu haben, dass er die Menge gesuchter Scherze, hoher und hohler Reden und den daraus

entstehenden Mangel an Handlung in diesem Stück tadeln möchte. Nur möchten wir dies alles nicht blos tadeln, wie Gervinus, sondern wir tadeln es wirklich. Wenn das Werk nicht Shakspeare's Namen auf der Stirn trüge, wenn es z. B. von Schiller oder gar von Molière geschrieben wäre, würde auch Gervinus dasselbe wohl mit jener Rüge abgefertigt haben. Aber Shakspeare? Das, was bei einem anderen Fehler sein würde, muss bei Shakspeare natürlich eine Idee zur Grundlage haben, durch die es zu einer Schönheit gestempelt wird.

Die Damen werden im Grossen und Ganzen nicht komisch, am wenigsten wegen ihrer Witze; wir können also auch nicht annehmen, dass der Dichter sie deshalb habe tadeln wollen. Die Herren werden es auch nicht durch ihre Witze, sondern nur durch ihre Verliebtheit, durch ihren sonderbaren Eid, durch den Entschluss, sich vom wirklichen Leben abzuschliessen, und zwar, wenn wir annehmen, Shakspeare habe dabei an das englische Leben gedacht, das einzige, welches er kannte, von eben demselben Leben, in welchem, wie Gervinus sagt, gerade jene Witzkämpfe grassirten. Der Dichter könnte also höchstens jenen Eid und die spätere Verliebtheit der Herren haben rügen wollen. Aber ist denn dieser Eid ernst gemeint? Trifft diejenigen, die ihn leisten und ihn später nicht zu halten im Stande sind, deshalb ein Tadel? Jedenfalls nur dann, wenn der Eid in den Charakteren, den Eigenschaften der Personen, die ihn leisten, einen Grund hätte. Wären es z. B. Professoren oder überhaupt Leute, die sich wirklich für ihre Studien begeistert zeigten, so könnte man wohl annehmen, dass sie sich ganz vom Leben zurückzögen, um einzig diesen Studien zu leben. Aber dann bedürften sie dazu keines Eides. Mit den Charakteren, die uns Shakspeare vorführt, verhält es sich aber noch ganz anders. Der Inhalt des Schwurs steht mit ihrem Charakter im Widerspruch. Von Menschen, die mit dem grössten Vergnügen Witzgefechte anstellen, die sich insgesammt Knall und Fall verlieben, von vollkommenen Hofleuten darf man solche Entschlüsse gar nicht erwarten.

Wenn also der Dichter die Studiomanie, die Bücherwürmer hat tadeln wollen, so trifft sein Tadel nicht. Könnte er es aber nicht auf Hofleute abgesehen haben, die in eine solche Studiomanie verfallen wären? Freilich; dann müssten jedoch diese Hofleute die Angelegenheit auch ernst nehmen. Wir

merken aber gleich von vorn herein, dass sie selber die Seltsamkeit ihres Unternehmens gut fühlen, dass sie also mit dem Dichter, und dieser mit ihnen, unter einer Decke spielen. Dies zeigt schon der Inhalt des Eides, soweit er diejenigen, die den Schwur leisten, selber bindet. Nie eine Frau sehen? nur drei Stunden täglich schlafen? Und einen solchen Eid will Gervinus ernst nehmen? Dazu kommt nun noch, dass jedes Weib, welches auf eine Meile dem Hofe nahe käme, die Zunge verlieren soll. Kann das wirklich so gemeint sein? Wie können die Herren, um ihres Eides willen, andere Leute, die nichts beschworen haben, so strenge bestrafen? Sieht man nicht deutlich, dass dies blos eine Anspielung auf die Geschwätzigkeit sein soll, die man wohl der schönern Hälfte des menschlichen Geschlechts vorwirft? Dass dieser Artikel von Longoville herrührt, der, ebenso wie Byron, sich offen über die ganze Sache lustig macht, spricht die anderen nicht frei; denn sie schwören mit. Schon weil sie in Verbindung mit jenen beiden die Angelegenheit betreiben, müssen wir auch ihren eigenen Ernst in Frage stellen. Den König und Dumain, oder wenigstens einen derselben, musste der Dichter die Sache wohl scheinbar ernst nehmen lassen; sonst hätte er ja überhaupt den Eid nicht anbringen können. D r i t t e n s ist auch die Liebe jener Herren nur eine Ausgeburt der Phantasie, wahrscheinlich blos dem Dichter zu Gefallen angenommen. Byron macht sich II, 2 und IV, 1 selber über seine Liebe lustig. Den Gedichten über ihre Geliebten, welche sie IV, 1 der Reihe nach declamiren, merkt man es an, dass der Dichter sie gemacht hat, oder dass die Liebhaber, falls s i e die Verfasser sind, nichts von wahrer Liebe fühlen. Und wenn sie schliesslich alle an demselben Platze zusammen kommen, um sich der Reihe nach zu verstecken; wenn sie daselbst ihre Gedichte declamiren, blos damit die Versteckten und das Publikum sie hören können: werden sie da durch ihre Liebe, ihren Charakter komisch? oder machen sie sich absichtlich komisch, um mit uns und dem Dichter über sich selber zu lachen? Und dann der Ton, in dem sie darauf ihre Geliebten preisen, und ihre Werbung unternehmen, nachdem Byron gerade vorher ihre Lage als Stoff zu einer witzigen Rede benutzt hat, um zu beweisen, dass in ihrem Falle Meineid kein Meineid sei! Gewiss, nie ist ein Eid auf eine lustigere

Weise gebrochen worden. Selbst der König, der doch an der Spitze der ganzen Unternehmung stand, fordert jetzt pathetisch zu einem Feldzug gegen die Damen auf: „Sanct Amor denn! und Ritter, auf! in's Feld!“ Damit stimmt denn auch, dass die Liebe ihnen hinreichende Freiheit des Geistes lässt, um stets mit ihren Damen Witze zu machen. Es ist klar, die Herren wollen sich blos amüsiren; und das scheint ihnen im vollsten Masse zu gelingen. Den Gervinus, der nicht ahnte, dass er mit ihnen zugleich den grössten komischen Dichter aller Zeiten verurtheilte, scheinen sie weniger amüsirt zu haben.

Das Einzige, was Gervinus hätte auf den Einfall bringen können, Shakspeare wolle diese, seine Herzenskinder, züchtigen, ist der Schluss, wo sie sich nicht heirathen, sondern die Prinzessin zuerst, und dann die übrigen Damen, ihre Liebhaber des Meineids beschuldigen und sie ein Jahr zur Busse verweisen. Sollte aber der Tadel im Munde der Damen so ernst gemeint sein? im Munde jener Französinnen, die in ihren Witzen so weit gehen, dass Gervinus den Shakspeare nur noch damit hat entschuldigen können (denn entschuldigt muss er werden, koste es was es wolle), er habe dem französischen Volke einen Hieb versetzen wollen? Durch den Tod des Königs sollte auf einmal ein so sittlicher Ernst in sie hineingefahren sein? Und diese klugen, witzigen Französinnen sollten nicht einmal gemerkt haben, dass es mit jenem Meineid nicht viel auf sich habe? dass ein Mensch überhaupt, nur zu seinem besonderen Amüsement, einen Eid leisten kann, wie ihn jene Herren geleistet?

Freilich der sittliche Deutsche nimmt das ernst; und so hat denn auch Gervinus sich diesen Eid mit der ganzen gründlichen Gewissenhaftigkeit eines deutschen Gelehrten zu Herzen genommen. Aber die Franzosen, dieses ja allen Deutschen als leichtsinnig und unsittlich bekannte Volk, nehmen es nicht so ernst. Und gar die leichtfertigen Französinnen! Ihnen, denen Shakspeare, wie Gervinus meint, vorher einen solchen Hieb versetzen wollte, ihnen hätte er gleich darauf dieses Sittenzeugniss ausgestellt? Und jene Herren, die sich, ihm zu Liebe, bis auf's Blut geplagt, um Witze und Gedichte zu machen, sie hätte der undankbare Dichter schliesslich auf eine solche Weise verrathen können?

Wenn Shakspeare wirklich am Schluss den Eidbruch und die Witzkämpfe hätte tadeln wollen; wenn er selber diese Reden für so hohl, jene Witze für so fade gehalten, wie Gervinus sie nur deshalb zu nennen wagt, weil er eine Idee gefunden zu haben glaubt, wodurch er ihre Fadheit rechtfertigen konnte; so würde der Tadel ihn selbst nicht weniger treffen, als seine Helden, da er uns fünf Acte hindurch alles Ernstes zugemuthet hat, an den Witzen und Reden derselben uns zu amüsiren.

Die Moral würde nur hinterher hinken, wie in einem elenden Roman. Alles Vorhergehende wäre dadurch nicht im geringsten verändert. Glücklicherweise trifft dies aber nicht den Dichter, sondern seinen naiven Lobredner und Bewunderer, dem der Dichter selber wegen der vielen ästhetischen Sünden, die er ihm aufbürdet, nicht zu zürnen im Stande sein würde:

„Die Liebe, die uns folgt, wird oft uns lästig;
Doch dankt man ihr als Liebe.“

Um nun der Sache ein Ende zu machen, so glauben wir, dass Shakspeare am Schluss sich nicht anders habe helfen können. Er hat sich vielleicht gescheut, mit einer vierfachen Hochzeit zu schliessen; er mag die Verantwortlichkeit nicht haben auf sich laden wollen, das Glück von vier Paaren auf eine Karte zu setzen; ihm, ihrem geistigen Vater, mögen selber Zweifel über die Aechtheit der Liebe seiner Kinder aufgestiegen sein. Oder, sollte ihn der arme Dumain gedauert haben, der ihm zu Gefallen sich in die pockennarbige Catharina verliebt hatte? (Gervinus, der nicht in das Geheimniss eingeweiht war, rechnet diesem seine Liebe als Stoicismus an.) Genug, Shakspeare hatte sie geschaffen, und musste auch wohl das Recht haben, über ihr Schicksal zu entscheiden; die Liebelei hatte ihm lange genug gedauert; er wollte der Sache ein Ende machen. Da hat er denn, um sich aus der Verlegenheit zu helfen, den König von Frankreich getödtet (das englische Publikum wird's ihm nicht übel genommen haben), und schliesslich der Prinzessin beigebracht, unter solchen Umständen schicke es sich nicht, zu heirathen; und wie hätte eine Prinzessin von französischer Höflichkeit einem Mann, wie Shakspeare, etwas abschlagen können? Sie gab nach, und ihre Hofdamen mussten, wie schwer es der einen oder andern

auch werden mochte, Anstands halber dem Beispiel ihrer Herrin folgen.

Kurz, wir haben es hier ebenso wenig wie früher, mit einer Charakter-Komödie zu thun, sondern mit einer Komödie, in der die Phantasie des Dichters die Personen leitet.

Der Sommernachtstraum.

Theseus, Herzog von Athen, beauftragt den Hofmann Philostratus, dafür zu sorgen, dass die Athener seine nach vier Tagen stattfindende Vermählung mit Hippolyta durch passende Festlichkeiten feiern. Vor ihm erscheint Egeus mit seiner Tochter Hermia, begleitet von Lysander und Demetrius. Erstere soll den Demetrius heirathen, liebt aber den Lysander. Umsonst droht ihr Vater, wenn sie ihm nicht gehorche, solle sie nach dem athenischen Gesetze mit dem Leben dafür büssen; umsonst macht Theseus sie darauf aufmerksam, dass sie, im Falle der Weigerung, dem Gesetze gemäss, sterben oder Nonne werden müsse; sie bleibt unerschütterlich. Ihr Geliebter, Lysander, wirft dem Demetrius vor, er sei seiner früheren Geliebten, Helena, die jetzt noch für ihn brenne, treulos geworden; doch das macht auf Demetrius wie auf Egeus nicht den geringsten Eindruck.

Lysander bleibt mit Hermia allein. Sie beschliessen, über die nahe Grenze, zu ihrer Tante zu fliehen, wo das athenische Gesetz sie nicht erreichen könne, und sich dort zu heirathen. An einer bestimmten Stelle des Waldes, vor Athen, wollen sie sich treffen. Hermia theilt ihrer Freundin Helena den Plan mit. Diese sagt es ihrem treulosen Geliebten Demetrius, in der Hoffnung, dass er der Hermia dahin folgen werde. Sie will natürlich wieder ihm folgen, um den Geliebten auf dem Hin- und Rückwege sehen zu können. Und so geschieht es. Freilich sucht Demetrius sie durch grobe Behandlung zurückzuscheuchen, tadelt sie wegen ihrer Unbescheidenheit, droht sogar, Gewalt gegen sie anzuwenden; aber sie erniedrigt sich selbst, bittet ihn, sie nur als seinen Hund zu behandeln, rühmt seine Tugend und wünscht, von seiner Hand zu sterben. Oberon, König der Elfen, ist Zeuge ihres Streites. Er und seine Frau, Titania, leben, von einander getrennt, mit ihrem Hofe in demselben Walde. Titania will ihrem Gatten einen kleinen Knaben, den sie gern hat, nicht herausgeben, und ist eifer-

süchtig auf die Hippolyta, wie er auf den Theseus. Oberon beauftragt seinen Diener Puck, dem Demetrius im Schlaf einen gewissen Saft auf die Augen zu träufeln, durch dessen Kraft dieser sich in den ersten Gegenstand, den er beim Erwachen erblicke, verlieben werde; das liebenswürdige Mädchen, die Helena, müsse jedoch in der Nähe sein. Indessen haben sich Lysander und Hermia im Walde verirrt und sind nahe bei einander eingeschlafen. Puck beträufelt irrthümlich Lysander mit dem Saft. Demetrius kommt, die Hermia suchend, bei den Schlafenden vorbei, ohne sie zu sehen, während Helena, die ihn bis hierher verfolgte, müde zurückbleibt und den schlafenden Lysander bemerkt. Sie weckt ihn, um zu sehen, ob er lebe. Wie er sie erblickt, schwört er ihr Liebe, und spricht von Hermia nur noch mit Verachtung. Helena hält es für Spott und flieht; er folgt ihr. Hermia, etwas später wach geworden, sucht ihren Lysander, trifft aber den Demetrius, den sie sogleich wieder verlässt, nachdem sie ihm vorgeworfen, ihren Geliebten ermordet zu haben. Demetrius schläft jetzt auch ein. Oberon, der inzwischen den von Puck begangenen Irrthum erkannt hat, beträufelt den Schlafenden mit dem Safte, und beauftragt Puck, Helena in dessen Nähe zu führen. Diese erscheint gleich darauf, von Lysander verfolgt.

Ihre Reden wecken den Demetrius, der sich nun auch in Helena verliebt und dieselbe mit Liebesschwüren bestürmt. Sie glaubt, man wolle ihrer spotten; und als darauf Hermia erscheint und den Lysander um Liebe anfleht, hält Helena dies für ein abgekartetes Spiel. Sie und Lysander fahren beide gegen die arme Hermia los. Letztere droht, ihrer Nebenbuhlerin die Augen auszukratzen. Umsonst fleht diese in ihrer Noth die beiden Herren um Schutz an.

Sie entfernen sich, um in einem Zweikampf ihren Streit um die Helena auszufechten. Letztere folgt ihnen aus Furcht vor der Hermia, die auch nicht zurückbleibt. Oberon hat mit Puck dem allen zugesehen, und befiehlt seinem Diener, die Nacht herbeizuführen, um die Streitenden zu trennen. Später finden sich, auf Puck's Veranlassung, alle vier, nach einander, an einer andern Stelle des Waldes wieder zusammen, um daselbst der Reihe nach einzuschlafen. Hier träufelt er dem Lysander von einem Saft auf die Augen, der die Wirkung des ersten Saftes wieder aufheben soll. Theseus, Hippolyta, Egeus

und Gefolge gerathen auch hierher, und Theseus lässt die Schlafenden durch Hörnerklang wecken. Die Paare finden sich zusammen, wie Oberon beabsichtigte. Egeus muss sich jetzt wohl in's Unvermeidliche fügen, da Demetrius nichts mehr von Hermia wissen will.

Indess hat sich auch der Zwist zwischen Oberon und Titania beigelegt. Letztere war gleichfalls mit dem zuerst von Puck angewandten Safte beträufelt und infolge dessen in einen athenischen Handwerker verliebt worden, welchen Puck mit einem Eselskopfe verziert hatte.

Beschämt überlässt sie dem Oberon das von ihm gewünschte Kind.

Jener Handwerker war gerade mit einigen Gesellen damit beschäftigt gewesen, eine komische Tragödie, von Pyramus und Thisbe, einzuüben, welche sie auf der Hochzeit des Theseus aufführen wollen. Seine plötzliche Verwandlung hatte die Kameraden verscheucht; doch bekommt er noch früh genug seine wahre Gestalt wieder, um am Schluss des Stückes mit seinen Gefährten die Posse zur Aufführung bringen zu können.

Wir würden, von unserem Standpunkte aus, an dieses Stück nur den Massstab eines komischen Operntextes anlegen, welcher der Musik und der scenischen Einrichtungen der Oper bedarf, um den vom Dichter beabsichtigten Eindruck hervorzubringen; und als solchen würden wir es nicht ungünstig beurtheilen, besonders wegen der Elfenlieder, die als lyrische Poesie in ihrer Art ganz lieblich sind. Unsere Kritiker pflegen aber dieses Werk als das *Non plus ultra* aller komischen Bühnenpoesie zu betrachten. Die Lobredner des Dichters zwingen uns also, den Massstab der Bretter, die die Welt bedeuten, nicht den blos phantastischen Massstab der Oper, anzulegen. Der Tadel, den wir, von diesem Standpunkte aus, über das Stück aussprechen müssen, fällt weniger auf den Dichter als auf seine Kritiker, welche dem Werke eine Bedeutung beilegen, an die der Dichter selbst nicht gedacht hat.

Worauf beruht nun die grosse Bedeutung dieses Lustspiels, durch die es alle komischen Charakter-Schauspiele eines Molière in den Schatten stellen soll? Auf den Charakteren der handelnden Personen? Schwerlich. Da jedoch ein Drama nur durch Reden und Handlungen wirken kann, und diese von den verschiedenen Personen herrühren; so wird es auch hier wohl

das beste sein, zuerst die einzelnen Personen der Reihe nach durchzugehen.

Theseus und Hippolyta machen keinen besondern persönlichen Eindruck, weil sie keine kräftigen, individuellen Gefühle aussprechen. Aus ihnen, oder vielmehr aus ihm, denn sie ist fast eine stumme Person, spricht nur die herzogliche Würde. Nirgends ein tiefes Gefühl, fast nirgends ein höherer Gedanke; daher sie auch uns weder geistig noch sittlich auf eine besondere Weise anregen; nur die Würde ihrer Stellung, die aus ihren Worten spricht, kann unserer Phantasie etwas imponiren. Shakspeare hat es auch nicht anders gewollt. Ihre Hochzeit soll blos der würdevolle Rahmen sein, der das ganze Phantasiegemälde umschliesst.

Egeus ist der betrogene Alte der Komödie. Er hat es nur dem Dichter zu verdanken, wenn er nicht lächerlich wird, da er fast alle betrogenen Alten an Einfalt übertrifft. Er tritt anfangs vor den Theseus als ein sehr gestrenger Herr und Vater; nachdem ihm jedoch seine Tochter offen den Gehorsam gekündigt, geht der gestrenge Herr ab, und lässt sie mit ihrem Liebhaber allein, damit beide ungestört ihre Flucht verabreden können. Auch scheint er sonderbarerweise nicht zu wissen, dass das Gesetz neben der Todesstrafe auch das Kloster als Strafe für ungehorsame Mädchen verordnet hat; man müsste denn annehmen, dass er es in seinem Zorn nicht wissen will.

Die verliebten Paare sind ebenso wenig charakterisirt. Selbst Gervinus giebt zu, dass die Charaktere nur in sehr allgemeinen Umrissen von einander gehalten seien; Hermia sei klein, keck, keifisch, reizbar, Helena schlank, haltlos, sich selbst wegwerfend; Lysander sei gerade, offen, Demetrius flatterhaft. Die Handlungen seien nicht motivirt durch Verhältnisse und Charaktere, sondern durch blosse Launen. Durch ihren Charakter können uns die Personen also nicht sehr interessiren; wenn wir die Sache ernst nähmen, so würden wir sogar die Zudringlichkeit der Damen, die Treulosigkeit der Herren tadeln. Wir fühlen aber, dass der Dichter uns keine Menschen vorführen wollte, deren Worte und Handlungen aus ihrem eigenen Innern hervorgingen, Menschen von bestimmtem geistigen und sittlichen Charakter, die also auch für ihre Worte und Handlungen verantwortlich wären; son-

dern Marionetten, deren Abenteuer nur dazu dienen sollen, unsere Phantasie einen Augenblick angenehm zu unterhalten. Dessen ungeachtet bleibt es doch auffallend, dass Helena dem Demetrius die zwischen Hermia und Lysander verabredete Flucht mittheilt, unter dem Vorwande, sie werde dadurch Gelegenheit bekommen, ihn auf seinem Wege zu begleiten. Ihr Verstand hätte ihr doch sagen müssen, dass Demetrius ohne Zweifel dem alten Egeus die Sache mittheilen würde, damit dieser die Flucht und die Verheirathung der Hermia und des Lysander hintertriebe. Sie scheint aber in ihrer Einfalt auf die noch grössere Einfalt des Demetrius gerechnet zu haben, der wirklich dem Vater nichts von der Sache mittheilt, sondern allein hinter der Hermia herläuft. Und weshalb thut er dies? Man sollte doch denken, um sie zur Rückkehr zu zwingen; doch nein. Erst in der zweiten Scene des dritten Actes hat er das Glück, sie nach langem, vergeblichen Suchen zu treffen; lässt sie aber ruhig gehen, folgt ihr nicht einmal, wie er sagt, weil sie in keiner günstigen Stimmung sei, legt sich hin, und schläft auf der Stelle ein. Die Liebe scheint einschläfernd auf ihn zu wirken. Darauf, dass schon früher Lysander und Hermia, und später alle zusammen, noch einmal sich schlafen legen, wollen wir kein Gewicht legen; denn es lag gerade nichts vor, was sie daran hätte hindern sollen. Die Einfalt des Egeus und der Helena, die Einfalt und die Schläfrigkeit des Demetrius hingegen lassen sich nur daraus erklären, dass der Dichter zur Schürzung des Knotens derselben bedurfte. Egeus durfte nichts von der Flucht wissen, weil er die ganze Wanderung verhindert haben würde; Helena und Demetrius hingegen mussten davon erfahren, und den anderen folgen, weil der Dichter sie alle im Walde zusammenbringen wollte. Wie schon früher Helena den Demetrius verliess, damit sie den Lysander wecken und dieser infolge des Saftes sich in sie verlieben konnte; ebenso musste Demetrius gleich darauf die Hermia allein weiter gehen lassen, und sich schlafen legen, damit auch er, im Schlafe mit demselben Safte beträufelt, sich beim Erwachen plötzlich in dieselbe Helena verliebte.

Zu den Handwerkern, meint Gervinus, existirten jetzt die Urbilder nicht mehr. Hoffentlich werden sie nie existirt haben. Wenn England damals solche Handwerker aufzuweisen hatte, so darf es sich rühmen, zur selben Zeit den grössten Dichter

und die grössten Narren der Welt hervorgebracht zu haben. Und hätten damals auch solche Geschöpfe existirt; es sind gewiss Individuen gewesen, Menschen mit bestimmten anderen moralischen Eigenschaften neben ihrer Dummheit. Shakspeare hat uns aber nur ihre Dummheit, ganz abstracte Phantasiebilder, vorgeführt, die umgekehrte Logik. Auch aus ihnen spricht allein die Phantasie; und diese geht zuweilen in ihren Verirrungen so weit, dass statt des wahrhaft komischen Eindrucks nur das Gefühl des Mitleids mit so von der Natur verwahrlosten Creaturen aufkommen kann. So sagt unter anderem einer von ihnen, und zwar der klügste von allen, ja, wie der Dichter uns durch seine Collegen mittheilen lässt, der klügste aller Handwerker Athens, der einzige Mann in Athen, der im Stande wäre, die Rolle des Pyramus zu spielen: „Die Hand eines Menschen ist nicht im Stande zu schmecken, seine Zunge zu begreifen, sein Herz zu erzählen, was mein Traum war.“ Er rühmt die Tragödie wegen ihrer Lustigkeit, fordert den Theseus auf, ihren Epilog zu sehen, den Bergamaskertanz zu hören. Und derselbe dumme Geselle spricht seltsamerweise mit den Elfen in lauter Witzen, die aber ebenso phantastisch sind, wie seine Dummheiten. Das Object derselben ist so unbedeutend, dass sie selber dadurch gehaltlos werden (IV, 1). Sie bringen uns kein komisches Bild vor die Phantasie, weil ihnen nichts Reales zu Grunde liegt. Die übrigen Gesellen reden in demselben Tone, preisen ihre Tragödie als langweilig an, der eine traut sich nicht Verstand genug zu, um die Rolle des Löwen lernen zu können, und die aufgeführte komische Tragödie ist ebenso gehalten. Da ruft unter anderem Pyramus aus:

„Eine Stimme ich sehen thu'; ich will zur Spalt' und schauen,
Ob ich nicht hören kann meiner Thisbe Antlitz klar.“

Wenn Thisbe ferner den Lilienmund ihres Geliebten rühmt, sein rundes Auge, grün wie Schnittlauch, seine rothe Nase und seine blassen Wangen, so ist das alles ohne individuelle Wahrheit, rein phantastisch und geradezu von dem Dichter den Leuten in den Mund gelegt, damit diese die aufgeführte Tragödie und sich selbst lächerlich machen.

Also selbst da, wo die Handwerker als Carricaturen schlechter Schauspieler erscheinen, ist die Carricatur, wenn

man den Massstab der Bretter anlegt, die die Welt bedeuten, viel zu sehr übertrieben.

Nun die Elfen. Sie sind es vorzüglich, die unsere Kritiker dazu bewogen haben, diesem Stück eine so hohe Stelle anzuweisen, es als das *Non plus ultra* der komischen Poesie zu betrachten. Sie sind auch, nach Gervinus' Ansicht, der Kern des Stückes, das ohne sie nur flach wäre. Worin liegt nun der hohe poetische Werth dieser Figuren? Da die Personen eines Dramas nur durch Reden und Handlungen auf unsern Geist wirken können, so müssen wir uns zuerst die Frage vorlegen: inwiefern sie uns, als denkende, fühlende, sittlich strebende Wesen durch diese Reden und Handlungen poetisch anzuregen und zu erheben vermögen? welche geistige Nahrung sie uns bieten? Gervinus sagt: „Es sind Wesen ohne feineres Gefühl und ohne Moralität. Die Wirkungen der Verwechselungen, die sie anrichten, machen ihnen keine Gemüthseindrücke. Sie sind ohne höhere Intellectualität, reflectiren nie; von einer Betrachtung, einer Gefühlsäusserung keine Spur. Es fehlen ihnen die höheren menschlichen Geistesfähigkeiten. In Blumen schlafen, gefächelt von Schmetterlingsflügeln, ist ihre Freude. Ihr Sinn geht nur auf's Körperliche. Mit Schmetterlingen und Nachtigallen sympathisiren sie, mit Igeln, Kröten und Fledermäusen führen sie Krieg; Tanz, Spiel und Gesang sind ihre höchsten Genüsse. Nur der Sinn des Schönen erhebt sie über das Thierische und niedrig Menschliche." So weit das Urtheil des Gervinus, zu dem wir nur noch hinzufügen, dass uns diese Eigenschaften der Elfen nicht durch Handlung anschaulich gemacht werden, sondern nur durch Reden und Lieder; Oberon und Puck, die jene Verwirrungen unter den Liebenden anrichten, sind die einzigen, die wirklich handeln; sie reden aber noch mehr. Den Eindruck, den ihre Reden und Handlungen auf uns machen, brauchen wir, nach dem, was wir soeben von Gervinus angeführt haben, wohl nicht mehr ausführlich zu entwickeln. Weil sie selber nur aus Phantasie bestehen, können sie in uns nur die Phantasie anregen. Auch der Zwist zwischen Oberon und Titania berührt blos unsere Phantasie, weil beide kein Gemüth dabei an den Tag legen.

Dies sind also die Personen, die fünf Acte lang unsern Geist beschäftigen sollen? lauter Puppen, kein einziger voll-

ständiger, mit Vernunft, Gemüth und sittlichem Willen begabter Mensch? ohne tiefe Gedanken, ohne Gemüth, ohne sittliche Gefühle? Wenn sie komisch würden, und man stets durch das Lachen über das Gefühl ihrer Leere hinweg gehoben würde, so liesse sich freilich nichts dagegen einwenden. Durchgängig komisch werden aber nur die Handwerker, und eine wie inhaltslose Art der Komik das sei, haben wir schon gehört.

Nicht viel bedeutender sind die durch den Saft mit den verliebten Paaren hervorgebrachten Scenen. Weil daselbst die Komik hauptsächlich in der äusseren Ueberraschung liegt, verlieren die Stellen für den, der das Stück einige Male gelesen hat, einen grossen Theil ihres Werthes. Von den Elfen wird nur die Titania einmal komisch, wo sie sich in den Eselskopf verliebt; das ist aber wieder eine so oberflächliche und geistesarme Komik, wie sie nur Kindern auf die Dauer gefallen kann; niedrig ohne den Vorzug der natürlichen Derbheit, weil sie im Gegentheil phantastisch gesucht ist. Also auch da kann kein gesundes Lachen aufkommen. Diese, selbst nach Gervinus' Ansicht, geist-, herz- und charakterlosen Figuren werden uns nicht einmal so vorgeführt, dass wir von Herzen über sie lachen können. Die Elfen sollen z. B. geradezu unser Wohlgefallen erregen mit ihren Reden und Liedern.

Freilich treten diese Mängel bei der Lectüre weniger hervor, weil man da nicht genöthigt wird, den Massstab des Dramas anzulegen, und daher an den Liedern der Elfen und an mancher andern Stelle als phantastischer lyrischer Poesie wohl Gefallen finden kann. Aber selbst diese lyrisch schönen Stellen müssen auf den Brettern, die die Welt bedeuten, weil sie aller dramatischen Wärme und Leidenschaft entbehren, und nur den Gang der Handlung hemmen, Missfallen erregen.

Vilmar tadelt Wieland, dass derselbe in seinem Oberon diesem und der Titania eine bedeutendere Rolle ertheilt habe, als Shakspeare im Sommernachtstraum. „Als Nebenfiguren seien sie hier schon eher angebracht. Wer könnte aber für diese Nebelgestalten, diese Theaterfiguren, als Helden eines Epos ein menschliches Interesse fühlen?"

Wenn man die Sache umkehrt, kommt man der Wahrheit näher. E r s t e n s finden wir, dass in den als Muster der Gattung geltenden homerischen Gedichten die Götter, d. h. übermenschliche Wesen, eine Rolle spielen, wie sie ihnen in

der Tragödie nur ganz ausnahmsweise gegönnt worden ist. Zweitens spielen Oberon und Titania gerade bei Wieland, dem Umfange des ganzen Werkes nach, nur eine untergeordnete Rolle, was mit den Elfen im Sommernachtstraum gewiss nicht der Fall ist. Drittens braucht Wieland als Epiker uns nicht mit den inhaltslosen Reden der Elfen zu quälen. Wir sehen sie nicht in eigener Person reden und handeln; wir hören von ihnen aus dem Munde eines Dritten, des Dichters selbst. Weil sie also nicht so sehr selber als redende und handelnde Wesen an uns herantreten, und ihnen überhaupt dem Umfang nach keine so bedeutende Stellung angewiesen worden ist, können wir sie uns dort schon eher gefallen lassen.

Beim Sommernachtstraum hingegen treten diese und andere Mängel, wenn er ohne Musik zur Aufführung kommt, recht lebendig hervor. Ich habe ihn einmal aufführen sehen. Es war schon zu der Zeit, wo ich dem Stück keinen rechten Geschmack mehr abgewinnen konnte; und ich hoffte, die Aufführung würde die Eindrücke, die es als Kind auf mich gemacht, wieder wach rufen. Aber im Gegentheil, durch sie wurde mir klar, dass es mir überhaupt nicht mehr so gefallen konnte.

Die Unnatur mancher rein abstracten Witze der Handwerker, die bei der Lectüre weniger unangenehm berühren, muss, sobald man sie aus dem Munde eines wirklichen, erwachsenen Menschen auf der Bühne vernimmt, einen ganz armseligen Eindruck machen. Man fühlt, dass ein erwachsener Mensch unmöglich so einfältig sein kann. Die Leute stellen sich also nur so; oder vielmehr, der Dichter hat ihnen diese Einfalt geliehen. Und weshalb? um unsertwillen. Also durch solche Armseligkeit glaubt uns derselbe unterhalten zu können? und da entsteht denn jenes eigenthümliche Lächeln, das sich so sehr von dem gesunden Lachen unterscheidet, und das aus einem Gefühl des Mitleids mit so verwahrlosten Creaturen hervorgeht. Dieses Lächeln hatte sich bei der oben erwähnten Aufführung dem ganzen Publikum mitgetheilt. Und die Elfen? Ihre Beschäftigungen sind wo möglich noch leerer als die jener Menschen; sie beträufeln mit Saft, unterhalten sich, und singen; sie theilen uns mit, dass sie mit Nachtigallen sympathisiren, mit Fledermäusen Krieg führen, aus den

Schmetterlingsflügeln sich Fächer, aus den Fledermausflügeln Höschen bereiten. Durch ihre Reden und Lieder ohne allen tieferen Gehalt, ohne alle Handlung können sie unsere Phantasie nicht hinreichend beschäftigen. Und da wir doch vollständig beschäftigt sein wollen, drängen sich unsere übrigen Geisteskräfte mit ihren Ansprüchen hervor, die erst recht nicht befriedigt werden. Wir suchen uns durch die Thätigkeit dieser anderen Geisteskräfte zu entschädigen; und so regt sich denn als letzter Freudenstörer der Verstand, der durch den Widerspruch zwischen der menschlichen Gestalt und dem inhaltslosen Leben jener Wesen geradezu herausgefordert wird, seine Betrachtungen anzustellen.

Wie? fragt er, ich soll diese Wesen für kleine Elfen halten und sehe grosse Menschen vor mir? Sie sprechen von ihrer kleinen Figur, während ihre Grösse ihre Worte Lügen straft? Soll ich meinen Augen oder meinen Ohren glauben? Soll ich sie für kleine Elfen halten? Woher denn ihre Eifersucht auf grosse Menschen wie Theseus, Hippolyta, die doch wieder Liebe zu ihnen als möglich voraussetzt? (Denn Oberon und Titania, obgleich Elfenkönig und Königin, werden doch wohl auch als Elfen die Eigenschaften der übrigen theilen.) Oder soll ich sie als Menschen beurtheilen, da ich sie als Menschen vor mir reden und handeln sehe und höre? Mag ich sie noch so sehr als Elfen gelten lassen; an ihre Reden und Handlungen werde ich jedenfalls den menschlichen Massstab anlegen müssen, da sie sich mir vollkommen in menschlicher Weise produciren. Sobald ein Elfe oder ein Gott sich auf die Bühne begiebt, um mich zu unterhalten, muss er sich dem menschlichen Geschmack fügen; er muss mich als Menschen geistig befriedigen. Und das sind jene Elfen erst recht nicht im Stande.

Worauf, wird nun der Leser fragen, beruht denn die grosse Bedeutung dieses Werkes? Welches sind die Eigenschaften, die es zu dem *Non plus ultra* aller komischen Poesie zu erheben im Stande sind?

Armer Leser, du hast die Macht der Idee noch nicht kennen gelernt. Die deutsche Kritik wird dir schon durch eine Idee beweisen, dass jene geistige Leere aller Personen eine Schönheit ist. Die Idee des Stückes erforderte es, dass sie geistig leer seien.

Das sinnliche Liebesleben soll, wie Gervinus sagt, als ein Traumleben dargestellt werden. Die heisse Jahreszeit, Sommers Mitte, und Cupido treiben mit den Menschen ihr Spiel. Ihre Irrungen vergleiche Shakspeare einem Traum, daher der Titel. Dies sei aber an sich nur ein flaches Kunststück der Coloratur. Auch die Elfen seien an sich Wesen ohne alle höhere geistige und moralische Fähigkeiten. Zu einer freien dichterischen Schöpfung des höchsten Werthes mache das Stück erst die Bedeutung derselben. „Weil das sinnliche Liebesleben mit einem Traumleben verglichen werde, übertrage Shakspeare den Traumgöttern das Geschäft Cupido's, und diese Traumgötter seien die Elfen. So habe Shakspeare hier nach des Dichters höchstem Preise gerungen; wie Homer in seinen Göttern, dem Unsichtbaren Gestalt gegeben. Als Traumgötter müssten die Elfen nun gerade so sein, wie sie sind.“

Demnach braucht also ein dramatischer Dichter nur eine Idee zu haben, die ihn zwinge, alle seine Personen Unsinn reden zu lassen; je grösser der Unsinn, desto herrlicher wäre die Idee durchgeführt, desto grösser das Kunstwerk? Ja wohl; wenn der Dichter Shakspeare heisst. Ein lebender deutscher Dichter lässt es am besten bleiben, wenn er nicht will, dass alle unsere Shakspearekritiker, Gervinus an der Spitze, über ihn herfallen.

Doch, um zur Sache zu kommen; ist es wirklich, wie Gervinus sagt, der höchste Preis des Dichters, das Unsichtbare darzustellen? Und weshalb? Wahrscheinlich nur, weil dessen Darstellung schwieriger sein soll, als die des Sichtbaren. Das Verdienst der überwundenen Schwierigkeit ist wohl das Einzige, was der Darsteller des Unsichtbaren vor dem des Sichtbaren voraus hat, wenn sonst beide ihre Aufgabe auf eine gleich vollkommene Weise lösen. Dies Verdienst trägt aber an sich nicht das geringste zur Schönheit eines Werkes und zu dem Kunstgenuss bei. Kann der Dichter überhaupt etwas Unsichtbares darstellen? muss er nicht etwas Sichtbares an dessen Stelle setzen, wenn wir es sehen sollen? *Ceteris paribus* wäre also der Vorzug des Unsichtbaren, da es doch sichtbar werden muss, nur der, dass die menschlichen Eigenschaften, durch die es sichtbar wird, nicht einem wirklichen Menschen, sondern einem uns unbekannten

Wesen zugeschrieben werden. Die Darstellung der Eigenschaften bleibt dieselbe; nur der Name des Inhabers ist ein anderer geworden. So hat Gervinus selber bemerkt, dass Shakspeare's Elfen gewissen Frauencharakteren aus den mittleren und oberen Ständen entsprächen.

Im Grunde stellt also der Dichter stets nur das Sichtbare dar. Alle geistigen Wesen der Literatur sind wirkliche oder verkappte Menschen, und sollen uns als Menschen gefallen; können daher nur darnach von uns gemessen werden, inwiefern sie uns als solche geistige Nahrung geben. So z. B. Hamlet's Geist. Man hat die Sprache dieses Geistes oft und mit Recht bewundert, und geglaubt, so und nicht anders müsse ein Geist reden. Ist das aber ein besonderes Kunststück von Shakspeare? Keineswegs. Hamlet's Geist spricht von Anfang bis zu Ende seiner Rede nur so, wie jeder Mensch von Geist, Gemüth und reinem sittlichen Charakter in seiner Lage geredet haben würde; und das ist es gerade, wodurch er auf uns den Eindruck der tiefsten Wahrheit macht und alle anderen Darstellungen von Geistern, Göttern und ähnlichen Wesen übertrifft. Der Charakter des sichtbaren, wirklichen Hamlet war jedoch noch eine viel schwierigere Aufgabe.

Ist ferner der Caliban im Sturm etwas anderes als ein schlechter Mensch? Ebenso sind die Götter Homer's nur Menschen in vergrössertem Massstabe. Und wo sie wirklich poetisches Interesse erregen, geschieht es dadurch, dass sie den Eindruck der Erhabenheit auf uns machen, wie der Kronide Zeus, von dem es heisst, wenn er seine Locken schüttele, erbebe der Olympos; oder dadurch, dass sie uns, trotz ihrer Grösse, wegen menschlicher Schwächen komisch erscheinen. Dessen ungeachtet ist ein menschlicher Held, wie Hector, an poetischer Wirkung so unendlich weit allen homerischen Göttern zusammen genommen überlegen, wie der wirkliche, sichtbare Hamlet dem unsichtbaren Geiste seines Vaters; denn nur der wirkliche Mensch kann in alle jene Leidenschaften und in all das menschliche Elend hineingerathen, nur seine Seele die ganze Tiefe der menschlichen Freuden und Leiden, des menschlichen Glückes und des menschlichen Jammers, fühlen, aussprechen, und dadurch dieselben Gefühle wieder in unserem Herzen erregen. Alle jene unsichtbaren oder nichtmenschlichen Wesen sind also, insofern sie poetisch brauchbar sind, nur

wieder menschlich darstellbar; alle ihre Eigenschaften müssen menschlich werden. Darin aber stehen sie hinter jedem wirklichen Menschen zurück, dass sie nicht die ganze Tiefe menschlicher Gefühle ausdrücken können. So giebt es in der Poesie nichts Langweiligeres als den Gott und die Engel Klopstock's und Milton's. Milton's Satan ist nur deshalb poetischer, weil er unglücklich und durch wirkliche menschliche Leidenschaften aufgeregt ist. Sollte man nun diese beiden Werke deshalb bewundern, weil in ihnen das Unsichtbare dargestellt worden? Wir müssen gestehen, dass eine einzelne von den grossen Tragödien Shakspeare's, die uns die Leidenschaften eines sichtbaren Menschen vorführt, uns mehr werth ist, als eine ganze Bibliothek von Werken, wie der Messias und das verlorene Paradies.

Wäre daher die Darstellung eines homerischen Gottes, einer Geistererscheinung, wie Hamlet, des Christengottes, wie in Milton und Klopstock, wirklich schwieriger, als die eines Hector oder eines wirklichen Hamlet; so könnte man es nur bedauern, dass jene Dichter sich einer so schwierigen, unfruchtbaren Aufgabe unterzogen. Doch blos dem oberflächlichen Beobachter kann sie schwieriger erscheinen.

Die schwierigste Aufgabe der Poesie ist die Darstellung menschlicher Leidenschaften und Charaktere in ihrer ganzen Tiefe, mit all dem Glück, mit all dem Elend, das diese Charaktere sich selber zuziehen; daher sind keine schwierigeren Werke denkbar, als Macbeth, Hamlet, Othello, Faust, der Tartuffe, der Misanthrope, der Eingebildete Kranke.

Bei der Darstellung eines Gottes braucht sich ein Dichter nicht solche Mühe zu geben; die Tiefe der menschlichen Leidenschaften fällt von vornherein weg. So waren selbst die Götter Homer's im ganzen genommen viel leichter darzustellen als seine Helden; dafür können sie aber auch nur oberflächlich auf uns wirken. Ein homerisches Epos ohne die Götter möchte für Manchen interessanter sein, als mit ihnen. Ein Epos aus lauter homerischen Göttern wäre ebenso langweilig wie der Gott Klopstock's und Milton's und wie des letzteren Kämpfe zwischen den guten und bösen Engeln, die sich gegenseitig mit Bergen an den Kopf werfen.

Es ist also nicht der höchste Preis des Dichters, das Unsichtbare, sondern das Sichtbare, d. h. Menschen, darzu-

stellen. Es ist zugleich das Schwierigste und das Lohnendste. Wenn also Shakspeare im Sommernachtstraum wirklich mit Homer in der Darstellung des Unsichtbaren gewetteifert hätte, so wäre es ein ganz werthloser Zuwachs zu seiner sonstigen Grösse. Seine Elfen stehen aber in poetischer Hinsicht vielleicht noch hinter jenen Göttern zurück. Shakspeare mag denselben eine ihnen passende Seele eingehaucht haben, wie Homer seinen Göttern. Gervinus, der besser im Lande der Geister zu Hause zu sein scheint, als wir, behauptet es; und wir wollen es ihm glauben. Darum aber handelt es sich in der Poesie nicht. Wenn das Bild, welches Shakspeare von den Elfen entwirft, auch ganz naturgetreu wäre, was Gervinus versichert, so bekäme es dadurch nur den Werth eines Porträts; und zwar des Porträts von etwas Unsichtbarem, über dessen Aehnlichkeit wir im Grunde doch nicht urtheilen könnten.

Nach solcher Porträtähnlichkeit pflegt man aber weder den Werth der Malerei noch den der Poesie abzuschätzen. Das Porträt der hässlichsten Frau würde nur desto hässlicher sein, je besser es getroffen wäre. Würden wir es nun um der blossen Aehnlichkeit willen schön nennen?

Dem wahren Kunstkenner ist diese Aehnlichkeit, wenn es sich nicht gerade um die Darstellung eines zu bekannten historischen Gegenstandes handelt, an sich gleichgiltig. Er sucht in der Poesie eine Schilderung menschlicher Leidenschaften und Charaktere, die seinen eigenen Geist anrege; und zwar auf eine angenehmere Weise und zu einer höheren Thätigkeit, als es die blosse prosaische Wirklichkeit zu thun vermag. Von den Gestalten der Poesie, welche ihm direct Interesse einflössen sollen, erwartet er tieferes Gefühl, gewaltigere Leidenschaften, höhere geistige und sittliche Anlagen, als sie das gewöhnliche Leben bietet, damit er, gleichsam selber zu ihnen emporgehoben, selber geistig durch sie angeregt, mit ihnen sich eine Zeit lang eines gesteigerten geistigen Lebens erfreue.

Nun ist aber die Seele, die Shakspeare seinen unsichtbaren Elfen eingehaucht hat, wie Gervinus selber zugiebt (natürlich nur, um Shakspeare zu loben), eine niedrige, gewöhnliche Menschenseele. Ihre ganze Thätigkeit besteht darin, zu singen, einigen Menschen die Augen mit Saft zu beträufeln, mit Nachtigallen und Schmetterlingen zu sympathisiren, mit

Fledermäusen Krieg zu führen. Sie können daher als Personen eines Schauspiels nur Kinder befriedigen, die auch nichts Besseres zu thun wissen und sich in solcher Beschäftigung vollkommen glücklich fühlen. Dem Geiste eines Mannes von Charakter und Gemüth geben sie keine genügende Nahrung.

Einzelne ihrer Lieder sind sehr nett und könnten, wie schon gesagt, als Lieder unsere Phantasie wohl einige Augenblicke beschäftigen; sie haben aber keinen höheren Werth, als einige ähnliche Lieder Matthisson's, denen unsere Kritiker bis jetzt eben keine hohe Bedeutung beigelegt haben. Die Elfen selber hingegen stehen als Personen eines Dramas noch unter den homerischen Göttern; jene Götter werden uns nicht direct redend und handelnd vorgeführt, ragen wenigstens durch ihre Macht über's menschliche Mass hinaus und erregen wohl einmal das Gefühl des Erhabenen. Die kleinlichen Beschäftigungen der Elfen stehen tief unter uns.

Werden nun die inhaltlosen Reden und die kleinlichen Beschäftigungen dieser Wesen, die uns, wenn sie Menschen wären, nicht interessiren würden, dadurch verändert, dadurch bedeutender, dass wir erfahren, sie seien Traumgötter, und diese Traumgötter dürften einmal nicht anders sein? Würde eine Flasche Grüneberger dadurch wohlschmeckend werden, dass uns der Wirth vordemonstrirte, es sei einmal die Art des Grünebergers, nicht wohlschmeckend zu sein? Ich glaube, wir würden den Wirth um eine bessere Sorte bitten. Wird das Stück mit seinen Reden und Handlungen, die nur der Phantasie einige Nahrung bieten, während Gemüth, Verstand und sittliches Gefühl leer ausgehen, dadurch für Gemüth, Verstand und sittliches Gefühl anregender und befriedigender, dass wir erfahren, die Idee des Stückes erfordere es, dass man uns keine kräftigere Kost biete? Keineswegs. Wir würden die Sache umkehren, und den Dichter fragen, weshalb er denn diese Idee behandelt, die ihn zwingen musste, uns fünf Acte hindurch mit Figuren zu unterhalten, die uns nichts Rechtes zu sagen haben. Wir schliessen nicht aus der Idee, dass jene gehaltlosen Reden interessant sind, sondern aus den Reden, dass die Idee selber vielleicht nichts taugt. Sollen wir es dem Dichter Dank wissen, dass er uns mit der Darstellung unbedeutender Wesen hat unterhalten wollen, weil diese Wesen Traumgötter sind? Gleicht Gervinus nicht einem klugen Wirth,

der auf eine Flasche Grüneberger eine Johannisberger-Etiquette klebt, und nun verlangt, wir sollen den Wein ausgezeichnet finden? Der Wein bleibt darum doch sauer.

Führt uns ein Dichter Wesen vor, die in jeder geistigen Beziehung unter uns stehen, so kann er uns nur durch eine komische Behandlung derselben befriedigen. Das Gefühl unserer eigenen Ueberlegenheit, das wir, ihnen gegenüber, unmöglich zurückdrängen können, muss er zur Quelle eines neuen Vergnügens machen, des Vergnügens am Komischen. Nur dann können wir uns unseres eigenen höheren Standpunktes mit Freuden bewusst werden, und in der Freude über diesen, von uns gewonnenen höheren Standpunkt, jenen niederen Wesen den ihrigen verzeihen. Das hat Shakspeare bei den Elfen aber nicht gethan. Wir sollen uns an ihren Tändeleien amüsiren.

Der Sommernachtstraum kann daher, wie gesagt, als Lustspiel nur Kindern vollkommen genügen. In dem Kinde herrscht noch die Phantasie, das von der Wirklichkeit ungebundene Denken. Es hat noch keine grossen Erfahrungen gemacht. Sein Gemüth ist ohne Tiefe, sein Geist und sein sittlicher Wille müssen auch noch erst im Leben einen Inhalt finden und erstarken. Ein Kind kann über solche Wortspiele, wie: „Ich sehe Deine Stimme, ich höre Dein Angesicht“, von Herzen lachen, weil es noch nichts Besseres ahnt; dem Kinde ist es selber eine wichtige Beschäftigung, mit Fledermäusen Krieg zu führen; tiefe Schilderung menschlicher Charaktere und Leidenschaften verlangt es nicht, weil es dieselben noch nicht kennt; und so hat z. B. der Sommernachtstraum auch mir als Kind ganz besonders gefallen. In späteren Jahren gefiel er mir immer weniger. Ich habe weder den einen, noch den andern Eindruck von vornherein als richtig angesehen. Der erste Eindruck, so gut wie der spätere, mussten in dem Stück und in mir, in unserem Verhältniss zu einander ihren Grund haben. Das Stück war dasselbe geblieben, ich war mit der Zeit ein anderer geworden. Ich suchte in mir nach den Gründen, die mir es in späteren Jahren weniger bedeutend erscheinen liessen als früher, und fand, dass während der Zeit sich neben der Phantasie andere Eigenschaften in mir entwickelt hatten: das Denken, das Gefühl und der sittliche Wille; dass diese Eigenschaften auch in der Poesie beschäftigt und befriedigt

sein wollen; und dass deshalb das Stück, das mehr als alle anderen Shakspeare'schen Komödien nur die Phantasie beschäftigt, mich nicht mehr als Mann befriedigen konnte. Unsere Shakspearekritiker, deren Vorliebe für die Shakspeareschen Phantasie-Komödien, und besonders für den Sommernachtstraum, vielleicht auch aus den Kinderjahren sich herschreiben mag, haben einen andern Weg eingeschlagen. Sie gehen davon aus, dass jedes Shakspeare'sche Werk von vornherein vollkommen ist; und da sie doch auch als Männer in den Stücken, wie sie vor ihnen liegen, ebenso wenig wie ich, ihre volle Befriedigung finden mochten, haben sie sich auf die Ideenjagd begeben, und, um die mangelnde Kraft des Stückes zu ersetzen, demselben eine Idee als Etiquette aufgeklebt, die aber leider den Geschmack der Flüssigkeit nicht ändert.

So scheint uns denn der Sommernachtstraum, weil er zu sehr alles Inhalts entbehrt, um selbst nur unsere Phantasie hinreichend beschäftigen zu können, als blosses Schauspiel gar nicht brauchbar zu sein. In Verbindung mit der lieblichen Musik Mendelssohn's möchte er schon eher gefallen. Diese Musik, die doch jedenfalls die Phantasie angenehm anregt, könnte vielleicht auf eine genügende Weise das, was dem Stücke selbst zur hinreichenden Beschäftigung der Phantasie fehlt, ersetzen, und somit für seinen Mangel an geistigem Gehalt entschädigen.

Gervinus ist gerade der entgegengesetzten Ansicht. Er hat das Stück in Verbindung mit der Mendelssohn'schen Musik in Berlin aufführen sehen. Auch diese Aufführung scheint ein sehr schlechtes Resultat gehabt zu haben. Wenigstens warnt Gervinus in Folge dessen vor allen Versuchen Shakspeare'scher Darstellungen.

Worin sucht er nun den Grund des Misslingens? Im Stück natürlich nicht. Das Stück ist ja vollkommen. Der Theaterdirector und die armen Schauspieler müssen für das Misslingen büssen: „Die Schauspielkunst sei jetzt mit der Dichtkunst zerfallen."

Durch welche Mängel der Darstellung sucht er denn jenes Misslingen zu erklären? Erstens dadurch, dass die Liebenden „in Glacéhandschuhen und Rittercostüm, Theseus und Hippolyta im Ritterstaat der Mäntel- und Degenkomödie erscheinen, obgleich das Stück in Athen spiele." Passt etwa jene Tracht

nicht zu den herz-, gemüth- und charakterlosen Helden dieser Phantasie-Komödie? Die spanischen Phantasie-Komödien werden nicht anders aufgeführt, und manche von ihnen mit gutem Erfolg. Sie haben aber mehr Verwickelung als der Sommernachtstraum, und wissen, trotz ihrer ebenso gehaltlosen Charaktere, durch diese Verwickelung die Phantasie hinreichend zu beschäftigen. Die Personen des Sommernachtstraumes müssen uns auf der Bühne langweilen, weil sie Nichts sagen und Nichts erleben, was unsern Geist besonders anregen könnte. Warum sollte man aber das Rittercostüm nicht nach Athen verlegen? Hat Shakspeare nicht das Kloster dahin verlegt? Sollten vielleicht in dem wirklichen Athen, wo in späteren Zeiten die künstlerische Bildung in einem sonst unerhörten Masse das ganze Volk durchdrungen hatte, zur Zeit des Theseus wirklich solche Urbilder der Dummheit existirt haben, wie Shakspeare sie uns in seinen Handwerkern vorführt? Hat das Stück irgendwie griechischen Charakter? Hat es überhaupt den Charakter eines bestimmten Landes? oder den von überall und nirgends? Und sind wir in derartigen Stücken nicht gerade an jene Tracht gewöhnt?

Gervinus möge die Personen des Stückes in die Kleider stecken, in welche er wolle: so lange ihre Reden und ihre Erlebnisse dieselben bleiben, werden sie uns kein besonderes Interesse einflössen. Das Sprichwort: „Das Kleid macht den Mann“, erstreckt sich nicht bis auf die Bühne.

Die Handwerker, glaubt er, könnten heut zu Tage unmöglich mehr gespielt werden; ihre Vorbilder seien jetzt verschwunden. Nun, darüber haben wir früher schon gesprochen. Wo sie Handwerker selbst wären, meint er, ginge es noch; wo sie das Stück von Pyramus und Thisbe aufführten, werde aber von den Schauspielern die Uebertreibung noch übertrieben.

Das liegt wieder in dem Stück selbst. Wo sie als Handwerker auftreten, reden sie noch nicht solchen Unsinn, wie in der von ihnen aufgeführten komischen Tragödie.

Wo die Dummheit in so grossartigen Dimensionen auftritt, kann wohl schwerlich die Uebertreibung noch etwas hinzuthun. Dass sie an sich schon übertrieben ist, giebt Gervinus selbst zu. Es handelt sich also nur um einen Grad in der Uebertreibung mehr oder weniger.

Nun die Elfen? Die wären zu Shakspeare's Zeit in England darstellbar gewesen, wo sie durch früh gebildete Knaben gespielt worden. Jetzt spielten Mädchen in hohem Discant den würdigen Oberon, der Bart haben müsse; der derbe Puck werde von einer gezierten Schauspielerin gespielt; alle Elfen träten auf ohne Würde, in Tänzertracht und Tänzerbewegung, in Balletmanieren, dem Widerlichsten, was die moderne Unnatur geschaffen. Sie müssten in reinem, luftigen Gewande erscheinen, eine gewisse erhabene Naivetät in ihrem Spiel festhalten; in dem Handel zwischen Titania und dem Gesellen den possenhaften Charakter in eine züchtige Ferne stellen; der ganzen Scene den ruhigen Zauber eines Bildes geben, das sich nicht zu heftig bewege, geschweige denn, dass der tölpelhafte Geselle über Gebühr vordringlich die Hauptfigur darin würde.

Also erstens der würdige Oberon.

Nach der Charakterschilderung, die Gervinus selber von Oberon und der ganzen Schaar als herz-, geist- und charakterlosen Wesen entworfen, ist es auffallend, ihn auf einmal von dem würdigen Oberon mit seinem männlichen Barte reden zu hören. Liegt denn in der ganzen Rolle Oberon's irgend etwas von geistiger und sittlicher Würde? Der männliche Bart könnte ihm höchstens äusserlich die Manneswürde ertheilen. Wenn ihm mit dem Bart nicht zugleich auch in seinen Reden und Handlungen der Verstand wächst, das Gefühl und der Charakter eines wahren Mannes zu Theil wird, kann der Bart allein uns schwerlich seine Person interessanter machen; vielleicht würde, durch den Widerspruch mit dem Barte, das gehaltlose Innere nur noch mehr hervortreten.

Ist ferner Puck's Charakter wirklich so derb, dass ihn eine Schauspielerin nicht wiedergeben könnte? wiegt nicht in ihm die Freude an Neckereien und schelmischen Streichen vor? Unglücklicherweise hat aber Puck, ebenso wenig wie Oberon, etwas zu sagen, woraus der grösste Schauspieler etwas machen könnte. Und nun die übrigen Elfen, die ohne Würde in Tänzerschritt auftreten? Worin besteht denn die Würde dieser Elfen, die nur mit Schmetterlingen sympathisiren und mit Fledermäusen Krieg führen? Ist nicht gerade der Tanz eine Lieblingsbeschäftigung dieser Wesen?

Die von Gervinus widerlich genannte Balletmanier scheint zu der Natur jener gerade nicht bedeutenden Personen voll-

ständig zu passen. Wo liegt in ihrer Rolle irgend etwas von erhabener Naivetät? Darin vielleicht, dass sie sich aus den Häuten der Fledermäuse Höschen bereiten? Wie soll der Schauspieler eine erhabene Naivetät in die Rolle solcher Geschöpfe hineinlegen, die sich, wie Gervinus selber zugiebt, in ihrem Gemüthsleben, in ihrem sittlichen Charakter, nicht einmal zu der Würde eines gewöhnlichen Menschen emporgeschwungen haben? Wie sollen sie in einer Scene, wo sie fast nichts zu sagen haben, wo der Dichter selber dem possenhaften Gesellen mit dem Eselskopf die erste Rolle ertheilt hat, diesen hindern, die Hauptfigur zu bleiben? Wie sollen sie den possenhaften Charakter der Scene in eine züchtige Ferne stellen? Sie müssten einfach den tölpelhaften Gesellen zum Schweigen bringen, und den Eselskopf, den ihm der Dichter aufgesetzt hat, dem Publikum unsichtbar machen. Hätte das der Dichter gewollt, so würde er ihm den Kopf nicht aufgesetzt haben. Und ist doch die Stelle, wo der arme Junge seinen Kopf schüttelt, fast die einzige, die, wie ich nicht blos selber erfahren habe, dem geplagten Publikum Lachen abzulocken im Stande ist. Gervinus scheint also zu verlangen, dass die Schauspieler durch ihre Darstellung das Stück anders machen, als es ist, damit dasselbe gefalle. Darin liegt indirect eine Beurtheilung des Stückes eingeschlossen, die nicht sehr mit dem günstigen Urtheil des Kritikers harmonirt. Den letzten Grund des Misslingens findet Gervinus in der Musik des Mendelssohn; die halte den raschen Gang der Handlung auf. Durch Märsche werde ein solches ätherisches Traumgebilde, eine so feine Handlung gestört; und gerade da, wo Theseus sich über das luftige Gewebe dieser Erscheinungen auslasse. Dazu wäre dann noch das einfache Bühnengerüste der Shakspeare'schen Zeit gekommen, lauter widersprechende Elemente.

Inwiefern, und besonders, an welchen Stellen die Musik den raschen Gang der Handlung aufhalten soll, können wir nicht beurtheilen, da wir bis jetzt noch keine Gelegenheit hatten, das Stück mit der Mendelssohn'schen Musik aufführen zu sehen. Uns hat aber auf der Bühne die ganze Handlung so wenig Interesse eingeflösst, dass wir uns gefreut haben würden, dieselbe durch die Mendelssohn'sche Musik, die wir anderweitig kennen gelernt haben, aufgehalten zu sehen.

Hält Gervinus das Ganze wirklich für ein so ätherisches Traumgebilde, ein so luftiges Gewebe, dass es durch einen Marsch vollständig gestört würde? Hat er nicht vorher von dem würdigen Oberon, mit seinem männlichen Bart, und von dem derben Puck gesprochen, die nicht von Frauen gespielt werden dürften? Sind diese beiden Geister, die doch von den Elfen am meisten hervortreten, jetzt auf einmal so luftig geworden, und so mädchenhaft scheu, dass sie, wie andere Geister bei dem Krähen des Hahns, bei dem Geräusch eines Marsches davon eilen? Und sollte denn in Gervinus nicht die Ahnung aufgestiegen sein, dass ein so ätherisches Traumgebilde, ein so luftiges Gewebe, welches durch den Lärm eines Marsches vollständig gestört wird, überhaupt nicht durch Menschen von Fleisch und Blut auf einer wirklichen, nicht ätherischen, nicht luftigen Bühne, als Schauspiel dargestellt werden, und dass eine solche Darstellung uns, nicht so ätherischen, nicht so luftigen Wesen, schwerlich behagen kann?

Und dann das Bühnengerüste der Shakspeare'schen Zeit? Alle diese sogenannten Widersprüche sollen an dem Misslingen der Aufführung Schuld gewesen sein? Wir können das letztere nicht beurtheilen, da wir der Darstellung nicht beigewohnt haben; können aber nur erwidern, dass der Widerspruch zwischen der menschlichen Gestalt und dem geist-, herz- und charakterlosen Wesen jener Figuren, den wir hinreichend hervorgehoben, und der schon in dem Werke selbst liegt, der bei jeder Aufführung erst recht hervortreten muss, dass dieser Widerspruch jeden andern, der durch die Schauspieler hineingebracht werden könnte, an Wichtigkeit übertrifft; dass er allein die Aufführung des Stückes ohne Musikbegleitung unmöglich macht. Und Gervinus, der jene kleinen Widersprüche, die durch die Schauspieler hineingekommen sein sollen, so scharf beachtet, hat jene inneren Widersprüche und Mängel ganz übersehen?

Wie sollte nun, nach Gervinus' Ansicht, überhaupt eine gelungene Aufführung des Sommernachtstraums ermöglicht werden können? „Ein reicher kunstsinniger Fürst“, meint er, „solle, auf eine Vacanzzeit im Jahre, die besten Künstler von allen Bühnen an einem Orte zur Besetzung einiger weniger Shakspeare'scher Stücke zusammen laden. Selbst dann müsste aber ein gründlicher Kenner des Dichters eine oberste ge-

schickte Leitung hinzubringen. Und wenn dies alles beschafft wäre, würde man sich an ein Stück, wie den Sommernachtstraum, am allerspätesten wagen.“ Zur befriedigenden Aufführung der wirklich grossartigen Trauerspiele Shakspeare's würde es so vieler Umstände nicht bedürfen. Ein jeder, der sich überhaupt für die dramatische Literatur interessirt und in einer grösseren Stadt Gelegenheit gehabt hat, eins von diesen herrlichen Werken dargestellt zu sehen, wird es aus eigener Erfahrung bestätigen können. Handelt es sich aber um die Mehrzahl der Shakspeare'schen Komödien, so würden selbst die besten Künstler nicht im Stande sein, jene Aufgabe auf eine genügende Weise zu lösen, wenn auch ein gründlicher deutscher Kenner seine oberste Leitung hinzubrächte. Ja, ein wahrhafter Künstler würde bald mit den Ideen jenes Kenners in Conflict gerathen, und der ganze Versuch somit schon in der Geburt erstickt werden. Dass man auch dann sich am allerspätesten an den Sommernachtstraum wagen müsste, hat Gervinus richtig herausgefühlt; den Grund, der doch so klar auf der Hand liegt, hat er nicht gesehen oder nicht sehen wollen. In den Decorationen und Aeusserlichkeiten kann er nicht gesucht werden; denn in dieser Beziehung vermag man jetzt viel schwierigere Aufgaben zu lösen. Die Schwierigkeiten müssen also im Stück selbst liegen. Wenn dasselbe wirklich ein Meisterwerk wäre, so könnte nur die geistige Tiefe des Werkes, und die damit in Verbindung stehende Tiefe der Charaktere, den besten Künstlern solche fast unüberwindliche Hindernisse in den Weg legen. Ueber diese Schwierigkeiten würde ein gründlicher Kenner des Dichters, z. B. Gervinus selbst, der doch sicherlich durch seine Ideen die Tiefe des Werkes ergründet zu haben glaubt, den Schauspielern schon hinweghelfen. Das tiefste aller Shakspeare'schen Werke, *Hamlet,* ist doch schon oft und an vielen Orten, nicht einmal von lauter ausgezeichneten Künstlern, mit dem besten Erfolg aufgeführt worden, ohne dass ein gründlicher Kenner des Dichters sich besonders um die Aufführung bemüht hätte. Tiefe der Charaktere ist aber, selbst nach dem Urtheil des Gervinus, im Sommernachtstraum nicht zu suchen. Wo liegen denn jene so grossen Schwierigkeiten? Wir glauben, in der Darstellung der schönen Idee, darin, dass die Elfen Traumgötter sind, und erst dadurch ihre Bedeutung erhalten. Das wäre

wirklich ein geradezu unüberwindliches Hinderniss; denn die schöne Idee macht die Elfen und die übrigen gehaltlosen Charaktere des Stückes nicht schöner; diese bleiben so unbedeutend, wie sie sind. Da nun jeder Künstler, selbst der beste, nur seine Rolle auf eine ihrem geistigen Inhalt angemessene Weise spielen kann und soll, so wird kein einziger aller der im Stück auftretenden Künstler im Stande sein, durch die oberflächlichen Reden und unbedeutenden Handlungen, welche ihm seine Rolle vorschreibt, uns für jene schöne Idee zu begeistern; er müsste denn aus der Rolle fallen, und, als gründlicher Kenner des Dichters, uns die Herrlichkeit dieser Idee in begeisterten Worten entwickeln, was wohl selbst Gervinus nicht anrathen würde. Das Hinderniss liegt also in der geistigen Leere aller Rollen und in der Dürftigkeit der Handlung, gegen die selbst die besten Künstler nicht ankämpfen können. Der sehr problematische Werth jener Idee, die nicht in schönen Reden und Handlungen dramatisch verkörpert vor uns liegt, sondern in lauter Tändeleien und dürftiger Verwickelung, tritt hiermit klar zu Tage. Dass Gervinus sich für diese Idee, als etwas Grossartiges, begeistert, darf man entschuldigen, da er sie, wie es scheint, selber gefunden; dass er in Folge dessen das Stück ein Meisterwerk nennt, können wir uns noch erklären, als ein Tribut der Dankbarkeit; es hatte ihm ja die Gelegenheit gegeben, einen so erhabenen Gedanken scharfsinnig zu entwickeln. Dass wir aber, die wir nicht zu jener Idee in demselben Verhältniss stehen, seine Begeisterung für dieselbe theilen, und auch diese Begeisterung aus Dankbarkeit auf das Werk übertragen sollen, wird man schwerlich von uns verlangen.

Der Mangel an geistigem Gehalt in den Worten und die Dürftigkeit der Handlung sind also die Hindernisse, die selbst für die grössten Künstler eine befriedigende Darstellung des Sommernachtstraums zu einer unlösbaren Aufgabe machen. Dazu kommt dann noch der Widerspruch zwischen der Gestalt jener Künstler und der der Elfen. Gervinus selber bemerkt, dass sie zu Shakspeare's Zeit durch frühgebildete Knaben gespielt wurden, und dass ohne diese Bedingung jeder Versuch lächerlich wäre. Wir haben schon gesagt, dass wir nicht einsehen, weshalb diese Rollen nicht von Frauen sollten gespielt werden können. Jedoch wir wollen einmal Gervinus

Recht geben. Er gesteht also, dass sie auf keinen Fall von erwachsenen Männern gespielt werden dürfen; natürlich wegen ihrer kleinen Gestalt. Sollte dieser Widerspruch nun bei frühgebildeten Knaben gar nicht hervortreten? Würde man es ihnen eher glauben, dass sie ihren Kleinen aus den Flügeln der Fledermäuse Röckchen machen, und sich in Eichelnäpfe verkriechen können? Man sieht, dass dem kunstsinnigen Fürsten, um die Aufführung zu bewerkstelligen, nichts übrig bliebe, als sich eine Familie künstlerisch gebildeter Zwerge zu verschreiben, und zwar von der allerkleinsten Sorte; und selbst dann würde die Liebe dieser Zwerge zu grossen Menschen, wie Theseus und Hippolyta, der Widerspruch zwischen ihren kleinen Beinchen und der Geschwindigkeit, deren wir sie sich rühmen hören, der zwischen ihrer körperlichen und geistigen Bedeutungslosigkeit und dem Einfluss, den sie sich auf die Elemente zuschreiben: — alles dies würde ihnen ein komisches Ansehen verleihen, an das der Dichter nicht gedacht hat. Wir müssten, um an ihnen Gefallen zu finden, uns schliesslich gar noch selber körperlich und geistig in Zwerge verwandeln, und selbst dann würden wieder neue Bedenken sich erheben.

So lange wir das Stück als ein wirkliches Schauspiel ansehen, dargestellt auf den Brettern, die die Welt bedeuten, können diese, nicht der Welt angehörigen Wesen und die anderen herz-, geist- und charakterlosen Geschöpfe, die neben ihnen auftreten, als rein phantastische Gebilde, keinen Eindruck auf uns machen. Die ganze Welt des Sommernachtstraums ist eine phantastische Welt; und nur als solche darf sie uns vorgeführt werden, wenn sie die vom Dichter beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen soll.

Wir müssen gleich von Anfang an aus der Wirklichkeit in diese Welt hinübergetragen, und das Gefühl, dass wir uns blos im Reiche der Phantasie bewegen, muss während der ganzen Aufführung in uns wach gehalten werden. Das kann auf der Bühne am besten durch Musik, Gesang und Tanz geschehen. Nicht umsonst schreibt Shakspeare seinen Elfen eine besondere Vorliebe für Musik und Tanz zu. In den Ausgaben des Stückes ist auch Musik an manchen Stellen geradezu vorgeschrieben. Wer weiss, wie weit man hierin zur Zeit des Dichters gegangen sein mag? Freilich dürfte das Mass nicht

überschritten werden. Die Musik, die sich ganz besonders an die Phantasie wendet, würde uns von vorn herein in das Land der Phantasie, der Oper, versetzen. Gesang und Tanz, oder, wie Gervinus sagt, Tanzbewegungen, die von ihm widerlich genannten Balletmanieren, würden uns daran erinnern, dass wir es hier nicht mit wirklichen Menschen zu thun haben; ist die Musik dann nur hinreichend wirksam und dem Gegenstand angemessen, was gewiss niemand der Mendelssohn'schen absprechen wird, so würde es sicher keinem Menschen einfallen, sich selber dadurch die Freude zu verderben, dass er den Standpunkt der Phantasie verliesse. Die Widersprüche verschwinden, weil jene Wesen durch ihr ganzes Auftreten uns daran erinnern, sie nicht mehr als wirkliche Menschen zu beurtheilen; und wenn die Musik das, was dem Stück selbst zur hinreichenden Beschäftigung der Phantasie fehlt, auf genügende Weise ersetzte und für seinen Mangel an geistigem Gehalt entschädigte; so würde es dem Verstand nicht einfallen, ein Wort dazwischen zu reden. Auf eine solche Weise, aber nur so, könnte die Darstellung den Zuschauer befriedigen. Das Werk an sich bekäme dadurch keinen höheren Kunstwerth, sondern nur den eines guten Operntextes, was immer mehr werth ist, als der eines gehaltlosen Lustspiels.

Dass Shakspeare selber es nur als Kinderpoesie angesehen und nicht denselben Werth darauf gelegt hat, wie Gervinus und unsere Kritiker, hat er im Epilog deutlich genug ausgesprochen, wo es heisst:

„Wollt Ihr diesen Kindertand,
Der wie leere Träume schwand,
Liebe Herr'n, nicht gar verschmäh'n;
Sollt Ihr bald was Bess'res seh'n."

Das hätte Shakspeare schwerlich gesagt, wenn er, wie ihm unsere Kritiker zumuthen, geglaubt hätte, ein Meisterwerk vom höchsten Werth geschaffen zu haben. Oder war es falsche Bescheidenheit? Schwerlich; er hat nur den wahren Werth seiner Arbeit richtiger erkannt, als seine deutschen Kritiker.*

* Seit dies geschrieben, haben wir Gelegenheit gehabt, das Stück auf die von Gervinus getadelte Weise auf einer gewöhnlichen Provinzialbühne mit Mendelssohn's Musik aufführen zu sehen, und zwar hat es so nicht blos uns, sondern ganz allgemein gefallen.

II.

Idee bei Shakspeare nur in der abenteuerlichen Geschichte enthalten.

a) Die ganz allgemeine Idee des Wunderbaren.

Die Reden und Handlungen, sowie das Schicksal der Personen lassen sich also in den Shakspeare'schen Komödien nicht aus ihren Charakteren ableiten. Durch keine bestimmte Eigenschaft oder Leidenschaft dazu getrieben, treten sie nur insofern handelnd auf, als die Entwickelung der Geschichte es gerade erfordert. Ihre Handlungen gehen also aus der Phantasie des Dichters hervor; und selbst da, wo dies weniger der Fall zu sein scheint, haben die Gefühle, die sie zum Handeln treiben, sich nicht, wie bei Molière, des ganzen Menschen, sondern nur der Phantasie bemächtigt. Selbst in der schönsten aller Shakspeare'schen Komödien, dem Heiligen Dreikönigsabend, sind sie nicht bis zum Herzen durchgedrungen.

Man braucht die Liebe eines Orsino, einer Olivia, Viola nur mit der Romeo's, Julien's und Desdemonen's zu vergleichen; die eines Claudio, eines Leontes mit der des Othello; den Ehrgeiz des Usurpators in: Wie es Euch gefällt, mit dem Macbeth's und Richard's III., um zu fühlen, dass wir es dort mit Phantasiegebilden zu thun haben. Nicht einmal die Portia des Kaufmanns von Venedig, die Viola des Heiligen Dreikönigsabends, würden sich lange grämen, wenn ihre theuersten Wünsche nicht in Erfüllung gingen. Wenn Portia den Bassanio, Viola den Herzog von ganzem Herzen liebten, würde jene lieber auf ihre Erbschaft verzichten, als sich der Gefahr aussetzen, dem Bassanio entsagen zu müssen, und dieser schwerlich aufgelegt sein, sich mit der Olivia in witzigen und heiteren Redensarten und Wortspielen zu überbieten.

Alle Personen dieser Komödien scheinen fast nur das Bedürfniss zu haben, sich zu unterhalten; und selbst ihre Gespräche sind allgemeiner Natur, gehen häufig nicht einmal aus den Situationen mit Nothwendigkeit hervor. Der Dichter lässt sie thun und sprechen, was die Entwickelung des Stückes er-

fordert, und was ihm gerade zur Unterhaltung des Publikums passend zu sein scheint, ohne ihre Handlungen und Gespräche durch bestimmte, klar hervortretende Eigenschaften zu motiviren. Wo der Stoff ihn zwingt, sie bestimmte, sittlich oder unsittlich gefärbte Gefühle aussprechen, oder Handlungen verrichten zu lassen, denen solche Gefühle oder Gedanken zu Grunde liegen könnten: da entwickelt er dieselben nicht aus dem Charakter der Personen, so dass wir die Ueberzeugung gewönnen, sie müssten und könnten nicht anders handeln: sondern er leiht ihnen nur auf einen Augenblick die Eigenschaft, die Stimmung, die ihm gerade gut scheint. Er lässt sie eine schlechte Handlung begehen, ohne dass sie deshalb schlecht zu sein brauchten; später lässt er dieselben Personen Reue fühlen, oder gar ohne weiteres eine gute Handlung verrichten, um diese ebenso wenig aus ihrem Charakter herzuleiten. Zuweilen schreibt er ihnen sogar Eigenschaften zu, denen die Handlungen, welche sie in demselben Augenblicke verrichten, widersprechen. Im Grunde fühlen sie nicht das geringste Bedürfniss, handelnd in der Welt aufzutreten; sie zeigen keine einzige Eigenschaft, die sie zum Handeln zwänge. Besonders die komischen Charaktere dieser Stücke scheinen nur zu existiren, um durch einfältige Reden ihre Geistesschwäche an den Tag zu legen; und wo nicht gerade die besondere Situation einen Unterschied hervorbringt, sind diese Reden wieder so allgemeiner Natur, dass die Witze und Dummheiten des einen ohne weiteres dem andern in den Mund gelegt werden könnten. Nicht einmal Parolles, der Zwillingsbruder des Falstaff, und Malvolio, ja Falstaff selbst, sind ganz hiervon auszunehmen; auch sie haben nicht das Bedürfniss, handelnd in der Welt aufzutreten; auch sie scheinen nur da zu sein, um Witze zu machen, oder sich von anderen foppen zu lassen.

In einer Komödie, deren Handlung nicht aus den Charakteren hervorgeht, wären diese Personen freilich zu gebrauchen. Eine Charakter-Komödie hingegen, die nur aus solchen Figuren bestände, wäre nicht denkbar, weil man nicht wüsste, wo denn in aller Welt die Handlung herkommen sollte.

Shakspeare's Komödien können daher weder in dem Sinne der Molière'schen Charakterstücke und der Shakspeare'schen Tragödien, noch in dem Sinne, wie Gervinus gemeint hat,

unserer Phantasie eine Idee veranschaulichen, die in dem Charakter der Personen ihren Grund hätte.

Wo haben wir denn aber in diesen Lustspielen den Gedanken oder das Gefühl zu suchen, dessen Darstellung unsere Phantasie angenehm erregen soll, und in dessen Anschauung wir uns verlieren? wo finden wir den Gesammteindruck, der als Resultat aller Einzeleindrücke am Schluss des Ganzen als ein klares Bild vor unsere Seele tritt? Einzig und allein in der abenteuerlichen Handlung.

Die Stoffe zu seinen Dramen hat Shakspeare bekanntlich fast alle der Sage, der Geschichte oder Novellen entlehnt. Unter den alten Sagen und Novellen, die ihn zum Dichten begeisterten, gab es einige, wie Macbeth, Hamlet, Romeo und Julie, Othello, die ihm Gelegenheit boten, grosse, gewaltige Charaktere und Leidenschaften in ihrer ganzen Kraft zur Darstellung zu bringen. Aus ihnen entlehnte er den Stoff zu seinen Tragödien. Es befanden sich darunter aber auch manche, die einer solchen Behandlung widerstrebten, und die ihn doch wieder durch ihren abenteuerlichen Inhalt fesselten. Während jene den ganzen Menschen in ihm zu einer gesteigerten Thätigkeit anregten, so dass er in ihnen alle Tiefe seines Geistes niederlegte, erregten diese nur seine Phantasie durch das Abenteuerliche der Begebenheiten. Da auch selbst der Geist eines Shakspeare nicht immer dazu aufgelegt sein mochte, den Kampf der gewaltigsten Leidenschaften zu schildern, so beschäftigte er sich in den Stunden der Muse, wo er sich von der Arbeit angestrengten poetischen Schaffens zu erholen suchte, mit der dramatischen Bearbeitung jener abenteuerlichen Geschichten.

Es konnte ihm wohl nicht verborgen bleiben, dass dieselben sich nicht zur Darstellung bestimmter Leidenschaften, zur Schilderung und Entwickelung bestimmter Charaktere eigneten. Und so verfolgte er denn auch nicht das unfruchtbare Ziel, jene seltsamen Geschichten zu motiviren. Bei ihrer Bearbeitung suchte er nur, das Gefühl des Abenteuerlichen, welches sie in ihm geweckt, auch in dem Leser oder Zuschauer hervorzurufen. Und dies Abenteuerliche lag gerade in der Geschichte, in der Handlung.

Wenn Shakspeare es überhaupt unternehmen wollte, jene Erzählungen mit all ihren Unwahrscheinlichkeiten auf die B ü h n e zu bringen, wo die Inconsequenzen in den Hand-

lungen der Personen erst recht hervortreten; so musste er unsere Aufmerksamkeit so viel wie möglich von den Charakteren abzulenken suchen; er durfte keine irgendwie bedeutende geistige oder sittliche Eigenschaft in ihnen ausprägen; denn wenn eine einzige Eigenschaft uns in rechter Bedeutung entgegenträte, würden wir erwarten, dass dieselbe sich auch consequent in Worten und Handlungen entwickelt. Er musste uns die handelnden Personen nur schattenhaft entgegentreten lassen und unsern kritischen Verstand entwaffnen und zum Schweigen bringen, indem er durch das Abenteuerliche der Handlung die Phantasie möglichst zu beschäftigen und unsere Aufmerksamkeit vorwiegend auf diese abenteuerliche Handlung selbst zu lenken suchte.

So hat denn auch Shakspeare den sogenannten guten Charakteren seiner Komödien nur einen ganz allgemein guten Charakter gegeben, und die schlechten, weil sie sich meist am Schlusse bessern, in ihrer Schlechtigkeit nur obenhin geschildert. Die Reden und Gespräche sind meist allgemeiner Natur; die Witze, welche der Dichter den Personen in den Mund legt, dienen nur dazu, uns zu unterhalten und unsere Aufmerksamkeit von dem Widerspruch zwischen ihrem Charakter und ihren Handlungen abzulenken. Sie nehmen unser Interesse nicht in Anspruch als Witze dieser einzelnen bestimmten Person, über deren Charakter sie uns nähere Aufklärung verschaffen könnten; im Gegentheil, sie haben nur den Zweck, uns überhaupt zu beschäftigen, und müssen, wenn ihnen dies gelingt, wenigstens für den Augenblick, unsere Aufmerksamkeit von dem Charakter, als solchem, ablenken. Schliesslich werden wir noch durch die Verbindung mehrerer Liebesgeschichten zu einem Ganzen, durch die Einflechtung komischer Episoden daran verhindert, einer einzelnen Person oder einem einzelnen Liebespaare vorwiegend unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Es sind also nicht die Charaktere der handelnden Personen, die Handlung selbst ist es, die abenteuerliche Verwickelung als solche, was unsere Aufmerksamkeit fesselt; und somit eine Idee, die durch diese Handlung in uns geweckt werden muss: die Idee des Wunderbaren. Dies ist, wenn man so sagen darf, die Idee, d. h. der Gesammteindruck aller Shakspeare'schen Phantasie-Komödien, wie überhaupt aller derjeni-

gen Werke, die, wie die Erzählungen von Tausend und Einer Nacht, nur durch seltsame Abenteuer unsere Phantasie unterhalten. — Zu diesem Zwecke suchte Shakspeare noch die Unwahrscheinlichkeit, d. h. das Abenteuerliche mancher Stoffe zu erhöhen. Aus diesem Grunde fügte er im Kaufmann von Venedig zu dem einen unwahrscheinlichen Abenteuer noch ein anderes hinzu. Nicht dass die eine Unwahrscheinlichkeit durch die andere wahrscheinlicher werden sollte. Seltsame Logik! Es werden dadurch die Unwahrscheinlichkeiten gehäuft. Nicht mein Verstand, nur meine Phantasie sollte volle Befriedigung finden, damit der Dichter seinen Zweck, das Gefühl des Abenteuerlichen, des Wunderbaren in mir zu erregen, um so vollständiger erreichte.

b) Nicht irgend eine besondere Idee, oder eine bestimmte Lebensanschauung.

Ulrici.

Aber selbst wenn Shakspeare in seinen Lustspielen vorwiegend unsere Phantasie durch die abenteuerliche Verwickelung hätte beschäftigen wollen; konnte nicht auch durch diese Verwickelung eine weniger allgemeine, eine bestimmte Idee, poetisch anschaulich gemacht werden? Wir wollen die Möglichkeit nicht geradezu in Abrede stellen. Ulrici, Bohtz u. a., die jene Stücke gleichfalls als Phantasie-Komödien betrachten, haben das Vorhandensein bestimmter Ideen in ihnen nachzuweisen gesucht.

Auf eine Widerlegung aller dieser Ideen im einzelnen können wir uns nicht einlassen, dürfen dieselben jedoch nicht ganz mit Stillschweigen übergehen. Neben dem Gervinusschen Buch hat sich vor allem das von Ulrici: „Shakspeare's dramatische Kunst 1847" unter unserem ästhetisirenden Publikum des besten und ausgedehntesten Rufes erfreut. Wir werden also seine Stellung zur vorliegenden Frage durch einige Citate näher charakterisiren, und seine Ansicht, wenn auch nur im allgemeinen, zu widerlegen suchen.

Vor Gervinus besitzt Ulrici einen unleugbaren Vorzug: er hat erkannt, dass Shakspeare's Lustspiele nicht als Charakter-Komödien angesehen werden dürfen. Die Molière'schen hingegen hat er, ebenso oberflächlich wie jener, als Intriguen-

Komödien aufgefasst; ja, er begeht sogar den unbegreiflichen Irrthum, die Phantasie-Komödien der Spanier gleichfalls als Intriguen-Komödien zu betrachten, sie mit den Molière'schen Lustspielen zusammen- und den Phantasie-Komödien Shakspeare's als eine mehr prosaische Gattung gegenüber zu stellen. In unserer Auseinandersetzung über die verschiedenen Arten des Komischen, das Komische des Charakters, der Intrigue und des Zufalls, haben wir diese Frage ausführlich erörtert. Wir lassen uns daher nicht mehr auf eine Widerlegung der Ulrici'schen Ansicht ein und verweisen auf das früher Bemerkte.

Die Stelle, wo Ulrici sich über den Gegensatz zwischen der Molière'schen und Shakspeare'schen Komödie ausspricht, findet sich Seite 326 und lautet, soweit es sich um Molière handelt, wie folgt: „Und dies ist das gewöhnliche gäng und gäbe Lustspiel unserer Zeiten, das in einigen spanischen und französischen Dichtern (Lope, Calderon, Moreto, Molière etc.) schöne Blüthen getrieben hat, und das man das Intriguen-Lustspiel nennen kann. In ihm darf seiner Natur nach die gewöhnliche prosaische Form der Wirklichkeit nicht verändert werden; es muss sie vielmehr möglichst treu wiedergeben und äusserlich ganz so darstellen, wie sie unter den gegebenen Bedingungen der Zeit und des Raumes sich wirklich gestaltet haben kann."

Dieser Irrthum (den, wie wir gesehen, Ulrici mit Gervinus theilt) zeugt von einer Oberflächlichkeit, welche mit der viel gerühmten Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit der deutschen Wissenschaft zu sehr in Widerspruch steht, und lässt schon von vorn herein von des Verfassers Beurtheilung der einzelnen Shakspeare'schen Stücke nicht das Beste erwarten.

Ueber den Heiligen Dreikönigsabend heisst es Seite 470: „In der That ist es daher wohl Shakspeare's Absicht gewesen, dem Stücke gar keine besondere Grundidee zu geben. Die komische Weltanschauung selbst sollte seine Grundidee bilden; und insofern ist es gleichsam als ein Normal-Lustpiel im Shakspeare'schen Style zu betrachten. Darum liess Shakspeare alle Hauptmotive der komischen Weltanschauung zusammenspielen; darum wusste er jede von allen so ins Gleichgewicht mit den übrigen zu setzen, dass keine eine Herrschaft über die andere behaupten kann; darum end-

lich vermied er im Stück selbst sorgfältig jede Andeutung auf eine besondere Modification der komischen Weltanschauung, wodurch der Zuschauer doch nur hätte irre geleitet werden können."

Wie es Euch gefällt. (S. 479.)

„Es ist nämlich in diesem Lustspiele offenbar das Leben selbst aufgefasst, als würde es gleichsam dem Menschen auf dem Präsentirteller dargeboten mit der höflichen Redensart, es zu nehmen, wie's ihm beliebe. Im ganzen Stücke thut und lässt jeder eben nur, was ihm gefällt; jeder Charakter lässt sich in freier Launenhaftigkeit und Willkür zum Guten oder Bösen gehen, wie es ihm in den Sinn kommt; jeder betrachtet, wendet und führt das Leben, wie's ihm gerade beliebt. Der Ardennenwald ist die Bühne, und mit seiner frischen und freien Waldluft, seinem heimlichen Halbdunkel zugleich die Staffage für die Verwirklichung einer solchen Lebensansicht. Es sind nicht sowohl äussere, objective Zufälligkeiten, als vielmehr die innere, subjective Zufälligkeit, die Laune und Willkür der handelnden Personen in ihrem Einflusse auf einander, woraus, wie jeder sieht, die ganze Action hervorgeht, worauf die ganze Darstellung basirt ist, und worin zugleich der phantastische Charakter des Stückes besteht."

Das Lustspiel der Irrungen. (S. 488.)

„Das Leben selbst ist wie ein grosser, vielgegliederter Irrthum aufgefasst, ganz in Unkunde und Täuschung aufgegangen. Daher gleich zuerst die Todesgefahr des Vaters der beiden Zwillingsbrüder, in die er aus Unkunde des Ephesischen Gesetzes geräth, ein Nebenmotiv der Action, das sonst als überflüssiges Beiwerk erscheinen könnte."

Das Wintermärchen. (S. 494.)

„Es versteht sich von selbst, dass jene Lebensansicht, der das menschliche Dasein nur wie ein seltsames Wintermärchen erscheint, auch hier nicht für die baare, volle Wahrheit ausgegeben werden soll. Sie ist ja auf den Boden der komischen Weltanschauung gestellt, welche durch den Contrast nur ihr eigenes Gegentheil wirken will. Dennoch

verbirgt sich in dieser Lebensansicht die tiefe Wahrheit, dass das Leben keineswegs blos wie ein heller, heiterer Sommertag in reiner Durchsichtigkeit und offener Klarheit dem Menschen vorliegt, sondern dass in der That ein geheimnissvoller, nicht völlig zu lichtender Schleier es umzieht, eine dunkle, nicht überall zu erkennende Macht über ihm waltet. Es ist angedeutet, dass der Sterbliche dieser dunkeln Macht nur durch strenges Festhalten an der ewigen Heilsordnung der Welt, an Religion und Sittlichkeit, sich erwehren kann(?); dass er ihr dagegen durch Abirren von der rechten Bahn unwiderstehlich anheimfällt, und zum Spielballe ihrer guten oder schlechten Laune wird. Wenn sie in unserem Stücke sich bei guter Laune zeigt, und alles zuletzt wieder ins Geleis bringt, so erscheint das wiederum nur als Zufall, der aber freilich in der komischen Weltanschauung seinen Grund und seine Nothwendigkeit hat(?)."

Der Sommernachtstraum. (S. 538.)

„Dass in einer solchen Dichtung nicht bedeutende und gehaltvolle, consequent durchgeführte Charaktere spielen können, versteht sich von selbst; nur der gröbste ästhetische Missverstand kann hier eine scharfe detaillirte Charakteristik fordern. Sämmtliche Charaktere sind vielmehr ganz im Sinne der Grundidee gezeichnet, mit wenigen feinen Strichen, ohne starke Schattirung, in einem verschwimmenden Helldunkel; alle voll Empfindung und Phantasie, voll Eigensinn und Laune, theils heiter tändelnd, theils sentimental schwärmend, oder, wie Zettel und Consorten, voll grotesker Narrheit. Ebenso besteht die Action theils in der Vorbereitung und Darstellung eines fröhlichen Festes, theils in einem bunten Gewirr von Zufällen und Neckereien, das endlich Oberon durch seine Zauberkräuter und Theseus durch einen Machtspruch auflösen. Alles ist auch hier so ganz von der Grundidee durchdrungen und getragen, dass jedes einzelne für sich nichts ist und nur als Entwickelungsmoment der Grundidee eine Bedeutung hat. Allein die gewöhnliche(?) Kritik hält sich am liebsten nur an die Charakteristik, dieses leicht zu erkennende(?) und zu beurtheilende(?) Kriterium ächter Poesie, und daraus ist es allein zu erklären, dass die älteren Engländer meist so un-

günstig von dem Stücke urtheilen und es daher so hoch als möglich in die Jugendzeit des Dichters hinaufrückten."

S. 564 spricht sich der Verfasser möglichst kurz im Zusammenhang über die Ideen aus, welche seiner Meinung nach den Shakspeare'schen Intriguen-Lustspielen zu Grunde liegen: „In dem zuerst betrachteten Intriguen-Lustspiele (?): Der Liebe verlorene Mühe, wurde die Nothwendigkeit einer organischen Verbindung zwischen der objectiven Wirklichkeit und dem subjectiven Leben des Einzelnen zunächst ganz allgemein als eine Nothwendigkeit für den erkennenden Gedanken dargethan. In den Beiden Veronesern und Ende gut — Alles gut war es demnächst vorzugsweise die Liebe, welche innerhalb der komischen Weltanschauung nach verschiedenen Beziehungen dargestellt erscheint, als diejenige Seite des menschlichen Daseins, welche trotz ihrer allgemeinen objectiven Bedeutung doch ihre Macht und Berechtigung innerhalb der Subjectivität entfaltet, und daher, obwohl von den ewigen Gesetzen der Weltordnung nicht eximirt, in der Freiheit des Einzelnen ihre Wurzeln hat. In Viel Lärmen um nichts ist es der Gegensatz zwischen der objectiven Wirklichkeit und deren wahrem Werthe gegenüber der subjectiven Auffassung und Schätzung derselben, in welchem die Grundidee des Ganzen niedergelegt ist. Der Widerspenstigen Zähmung zeigt sodann die Macht und Bedeutung der wahren, naturgemässen Stellung des Individuums im Widerstreit mit der darüber hinausgetretenen Individualität selbst, insbesondere an dem ersten und wichtigsten Grundverhältnisse, an dem Verhältnisse zwischen Mann und Weib."

Die lustigen Weiber von Windsor. (S. 605.)

„Zugleich aber handelt es sich in ihm nicht blos um eine Darstellung des menschlichen Lebens von seiner komischen Seite, sondern um eine satirische Darstellung des Komischen selbst, um eine Verspottung des Komischen durch das Komische. Letzteres, durch Falstaff repräsentirt, erscheint gleichsam in seiner Reflexion in sich selbst, in welcher es sich als komisch erkennt und sich selbst lächerlich macht, wie es lächerlich gemacht wird. Dies ist mit dem vollen Bewusstsein darüber zu thun und geschehen zu lassen,

ein eigenthümliches Moment des menschlichen Geistes, das zu Falstaff's Persönlichkeit wesentlich gehört, wenn es auch hier weniger als in Heinrich IV. hervortritt. Es zeigt sich aber auch nicht blos in Falstaff, sondern es ist offenbar zugleich die Seele des ganzen Stückes. Denn was ist das Ganze anders als ein neckendes Spiel, in welchem jeder den andern zum besten hat und seine thörichten Pläne lächerlich macht, in welchem also das Element des Komischen, das in der Intrigue liegt, durchgängig das Bewusstsein seiner Lächerlichkeit sich gegenüber hat, sich selber blossstellt, sich selber verspottet? Fasst man es so auf, so gewinnt auch der seltsam phantastische Ausgang, den es nimmt, und der für ein Stück, das durch und durch Intriguen-Lustspiel ist, so wenig zu passen scheint, seine künstlerische Bedeutung. Er entspricht m. E. insofern völlig der Grundidee des Ganzen, als darin das andere Element des Komischen, das wir das phantastisch-komische genannt haben, sich gleichermassen selbst verspottet. Denn dass hier das Phantastische, das ja nur nachgemacht und von Leuten wie Falstaff, dem Walliser Pfarrer u. s. w. gewiss nicht sehr täuschend nachgemacht wird, sich nur lächerlich machen kann, ja dass die handelnden Personen selber das Bewusstsein und die Absicht haben, in ihren wunderlichen Vermummungen sich selber zu belachen, ist schwerlich zu bezweifeln."

Man möchte versucht sein zu glauben, dieselbe Idee, wie den Lustigen Weibern von Windsor, liege auch der ganzen Shakspearekritik des Verfassers zu Grunde.

Dies alles war geschrieben worden lange bevor die Rümelin'schen Shakspearestudien, wenigstens so weit es sich um die Tragödien handelt, den überschwenglichen Shakspearecultus auf ein menschliches Mass zurückzuführen versuchten. Wir hatten gedacht, dieses herrliche Buch möchte auch Herrn Ulrici über die Unhaltbarkeit seines Standpunktes die Augen geöffnet haben; infolge dessen möchten vielleicht in ihm selber Zweifel an den Ideen entstanden sein, welche er in die Werke des Dichters hinein zu geheimnissen gesucht hat. Die Einleitung zum ersten Bande seiner Shakspeareübersetzung hat uns eines Bessern belehrt:

Ulrici, Shakspeareübersetzung. (1867, Bd. I, Vorrede S. 67.)

„Zum Tragischen, wie es Shakspeare fasst, bildet seine Auffassung des Komischen den ergänzenden Gegensatz. Während dort der Mensch trotz seines grossen und edlen Strebens an der eigenen Schwäche, Einseitigkeit, Mass- und Haltlosigkeit zu Grunde geht, heben sich hier die Schwächen, Fehler, Thorheiten und Verkehrtheiten der Menschen im Widerspiel gegen einander dergestalt auf und paralysiren sich gegenseitig, dass schliesslich das Rechte und Vernünftige zum Durchbruch kommt und das Spiel in allgemeiner Befriedigung endet. Während dort die Freiheit, die sich selbst ihr Schicksal bestimmt und damit eine innere, im Charakter des Helden begründete Nothwendigkeit den Gang der Action beherrscht, regieren hier Zufall, Laune und Willkür und würfeln alles bunt durch einander; aber wiederum nur, um sich wechselseitig zu hemmen und zu kreuzen und am Ende den Triumph des Rechten, Nothwendigen, Vernünftigen herbeizuführen. Man kann daher sagen: Das Komische bei Shakspeare — und ich denke, das ist der wahre Begriff des Komischen in seiner dramatischen Form — beruht auf einer allgemeinen Anschauung des Lebens, welche dasselbe nicht nur einseitig als eine Welt der Widersprüche und Ungereimtheiten, beherrscht von Zufall und Willkür, auffasst, so dass es an sich selbst durchaus lächerlich erscheint, sondern auch die Einseitigkeit der Auffassung zugleich corrigirt, indem sie Zufall und Willkür, Thorheit und Verkehrtheit in allen ihren Formen als einander paralysirend und in ihr Gegentheil umschlagend darstellt. Diese Dialectik der Ironie beherrscht nicht nur in den anerkannt vorzüglichsten Lustspielen Shakspeare's den Gang der Action, sondern spiegelt sich auch in der eigenthümlichen Gestalt seines Humors und Witzes ab, der am liebsten in der Form des Wortspiels sich äussert. Denn das Wortspiel ist im Grunde nur Ausdruck der menschlichen Unfähigkeit, den Gegenstand, um den es sich handelt, nicht so klar und prägnant bezeichnen zu können, dass jedes Missverständniss, jede Missdeutung ausgeschlossen wäre. Das Wortspiel verdreht, absichtlich oder unabsichtlich, die Rede in Widerrede und Widerspruch, den Ernst in Scherz,

den Sinn in Unsinn, die Wahrheit in Irrthum, und umgekehrt. Das Wortspiel ist daher dieselbe Dialectik der Ironie unter der Form des sprachlichen Ausdrucks, welche unter der Form wechselseitiger Paralyse in den Handlungen und Schicksalen, Situationen und Verhältnissen der dargestellten Personen sich kundgiebt. Diese innere Harmonie zwischen Diction und Action, Form und Inhalt, macht das Uebermass des Wortwitzes bei Shakspeare erträglicher (?), so dass wir den Fehler, den er damit begeht, kaum bemerken. Shakspeare hält aber — und darin zeigt sich wiederum eine Eigenthümlichkeit seines dramatischen Styls — das Tragische und das Komische nicht streng auseinander. In seinen Tragödien und historischen Schauspielen sind fast ausnahmslos komische Partieen von grösserem oder geringerem Umfange eingeflochten; in mehreren seiner Lustspiele mischt sich mit dem Komischen ein an's Tragische streifender Ernst."

(S. 71.) „Dass Shakspeare seinen Dramen einen innern ideellen Kern, eine allgemeine Bedeutung einverleiben wollte, kann, wie bemerkt, nach dem Zwecke, den er der dramatischen Dichtung ausdrücklich vorschreibt, nicht bezweifelt werden. In dieser Bestimmung des Zweckes sind aber auch zugleich die Mittel angedeutet, durch die er allein erreicht werden kann. Wenn Shakspeare „dem Jahrhundert und Körper der Zeit" den Abdruck seiner Gestalt zeigen will, so erklärt er damit, dass es ihm nicht blos darauf ankomme, einzelne Charaktere zu zeichnen, allerlei Menschen in ihren Schwächen und Vorzügen, ihren Affecten und Leidenschaften, ihrem Streben, Thun und Lassen, zu schildern, sondern dass er zugleich den Geist der Zeiten, den Charakter des Jahrhunderts, insbesondere das Leben der Gegenwart in seinen charakteristischen Zügen, also ein allgemeines, das im einzelnen sich abspiegelt, weil es dasselbe mit bedingt und bestimmt, zur Anschauung bringen wollte. Aber der Geist der Zeiten lässt sich nur darstellen, wenn man eine bestimmte Ansicht von ihm gewonnen hat, und eine solche Ansicht lässt sich nur gewinnen, wenn der Dichter vom Wesen und Zweck des menschlichen Lebens überhaupt eine bestimmte Anschauung sich gebildet hat. Diese allgemeine Lebensanschauung vermag aber die ganze Fülle und Tiefe ihres Inhalts nicht im einzelnen Drama niederzulegen; auch dem

Jahrhundert und Körper der Zeit lässt sich nur in einer Mehrheit von Stücken der volle und ganze Abdruck seiner Gestalt zeigen. Mit anderen Worten, die Anschauung, welche der Dichter vom menschlichen Leben überhaupt, wie die bestimmte Ansicht, die er vom Geiste und Charakter der Zeit sich gebildet hat, lässt sich dramatisch nur verwerthen, wenn sie gleichsam in ihre Elemente zerlegt und diese Elemente an ebenso viele einzelne Dramen vertheilt werden, d. h. wenn jedem einzelnen Drama eine von einem bestimmten Standpunkte aufgefasste und damit in sich selbst bestimmte Lebensansicht zu Grunde gelegt wird. Diese Lebensansicht, auf der die ganze Darstellung ruht, die in dem Verlaufe der Action, in den Charakteren, Thaten und Schicksalen der handelnden Personen sich abspiegelt, kann man die Grundidee des Stückes nennen.

Die Intention Shakspeare's, Ideen in diesem Sinne in seinen Dramen zu entwickeln und ihnen vorzugsweise eine ethische Beziehung zu geben, steht sonach unzweifelhaft (?) fest: denn (?) sie folgt aus seiner Definition vom Drama. Wir sind mithin auch berechtigt und ästhetisch verpflichtet, nach diesen Ideen seiner Stücke zu fragen. Freilich gewährt die blosse Intention noch keine Garantie, dass die Absicht auch erreicht, dass es Shakspeare überall gelungen sei, seine Ideen sich selber zum klaren Bewusstsein und in seinen Werken zur klaren Anschauung zu bringen. Und noch viel ungewisser ist es, ob es dem ästhetischen Kritiker überall gelingen werde, die Intention des Dichters zu verstehen, die Idee, die ihm vorschwebte, aufzufinden. Denn in der Regel wird im Bewusstsein des Dichters selbst die Idee erst mit und während der Bearbeitung des Stoffes — den er zunächst nur instinctiv wegen seines allgemeinen poetisch-dramatischen Gepräges wählt — eine klarere, bestimmtere Gestalt gewinnen. Ausserdem aber hat die Idee im obigen Sinne, als allgemeine, nur von einem bestimmten Standpunkte aufgefasste Lebensansicht, eine solche Weite und Breite, dass sie auf verschiedene Weise, an verschiedenen Charakteren, Handlungen, Situationen, sich zur Anschauung bringen lässt. Und endlich darf die dramatische Idee nicht wie eine feste, unverrückbare Schablone behandelt werden, in die sich alles fügen muss, nach der alles unabänderlich geformt und gefärbt

wird. Die dramatische Action und ihr Verlauf muss stets als das Resultat der freien Bewegung der handelnden Personen, der Selbstentwickelung ihrer Charaktere und Verhältnisse erscheinen; sonst sinkt die Handlung zur blossen Begebenheit herab, und damit verlöre das Drama alle geistige, ethische Bedeutung. Die Idee darf daher diese freie Bewegung nicht hemmen; sie darf keinen Zwang üben, sondern muss gleichsam nur zufällig und wie von selbst aus dem Gange der Action sich zu entwickeln scheinen. Sie darf daher nie sich vordrängen, nirgend ausgesprochen oder auch nur bestimmt markirt werden. Denn damit würde der Dichter selbst sich vordrängen; man würde die Absicht merken, und das Ganze würde nicht wie ein Abdruck des Jahrhunderts und Körpers der Zeit, sondern nur als ein Ausdruck der subjectiven Auffassung der Meinungen und Anschauungen des Dichters erscheinen. Die Idee muss daher nur wie ein unsichtbares Band die einzelnen Theile umschlingen, nur gleichsam die Atmosphäre bilden, in der zwar alles athmet, und von deren Beschaffenheit Licht und Schatten, Modellirung und Colorit des Gemäldes abhängt, die aber selber nie in die Erscheinung heraustritt.

So hat Shakspeare offenbar die Idee gefasst, und darin wiederum den specifisch dramatischen Charakter seiner Dichtung bewährt(!). Kein Wunder daher, dass noch fortwährend Streit unter den Kritikern herrscht, ob überhaupt von Ideen bei ihm die Rede sein könne, und welches die Ideen seien, die seinen einzelnen Dramen zu Grunde liegen. Wie man indess darüber auch denken möge, jedenfalls lässt sich an einigen und gerade an den anerkannt vorzüglichsten seiner Werke nachweisen, dass neben der zweckmässigen äusseren Gliederung des Stoffes noch eine innere, geistige Harmonie durch dieselben sich hindurchzieht. Sie giebt vornehmlich darin sich kund, dass die einzelnen Gruppen, in welche die handelnden Personen sich scheiden, entweder durch analoge Verhältnisse und Zustände zusammengehalten werden und demgemäss in analoger Weise handeln und leiden, oder aber durch den Contrast, in den sie zu einander gestellt erscheinen, sich gegenseitig fördern und ergänzen. Am klarsten tritt dies hervor im Lear, in dem offenbar analogen Verhältniss, in welchem Lear hier zu seinen

Töchtern, dort Gloster zu seinen Söhnen steht; — nicht minder klar in dem Contraste zwischen der Liebe Romeo's und des Grafen Paris, zwischen der Ehe Othello's und Jago's, zwischen dem in ähnlicher Situation so verschiedenen Benehmen Hamlet's und Laertes', Macbeth's und Banquo's, Brutus' und Cassius', Antonius' und Augustus' — wie in ähnlicher Weise in verschiedenen Lustspielen, z. B. im Sommernachtstraum, Wie es Euch gefällt, Was Ihr wollt, Viel Lärmen um nichts, Kaufmann von Venedig. In dieser Gruppirung der handelnden Personen nach inneren, ethischen Beziehungen spricht sich eine Eigenthümlichkeit der Shakspeare'schen Composition aus, die, abgesehen von dem Streite über die Ideen, ihre Geltung behält, aber offenbar auf die Intention Shakspeare's hinweist, in seinen Dramen I d e e n i m o b e n b e z e i c h n e t e n S i n n e zu entwickeln."

Freilich fühlt man aus den Worten des Kritikers ein gewisses Gefühl der Unbehaglichkeit, der Unsicherheit heraus, welches sich noch insbesondere durch seine offenbare Scheu charakterisirt, den Gegner, welchen er bekämpft (Rümelin), mit Namen zu nennen. Er hält aber trotzdem an seinem früheren Irrthum fest, sei es aus reiner Ueberzeugung, sei es, weil es uns Menschen schwer wird, alten, lieb gewordenen Irrthümern zu entsagen, besonders wenn wir denselben den besten Theil unseres Lebens geopfert, und uns dadurch einen Namen erworben haben.

In unseren Augen erscheint aber gerade dasjenige, womit Ulrici seine Ideentheorie zu stützen sucht, besonders die Allgemeinheit dessen, was er in die Stücke hineinlegt, als der beste Beweis, dass Shakspeare nie daran dachte, bestimmte Ideen in ihnen zur Darstellung zu bringen. An einer Stelle scheint sogar in Herrn Ulrici selber die Ahnung aufgestiegen zu sein, wie wenig jene Ideen eigentlich diesen Namen verdienen. Er bemerkt S. 470 über den Heiligen Dreikönigsabend, es sei in der That wohl Shakspeare's Absicht gewesen, dem Stücke „keine besondere Grundidee zu geben". Wenn er aber trotzdem noch eine solche hineinzulegen versucht, so geschieht dies nur, weil ein Kunstwerk ohne Idee ihm von seinem philosophischen Standpunkte aus werthlos erscheint, und die Lustspiele Shakspeare's doch einmal Meisterwerke sein müssen. Rührten dieselben von Göthe, Schiller oder Molière her, so

würde er sich nicht die Mühe gegeben haben, sie auf eine solche Weise zu Meisterwerken zu stempeln. Welches ist nun aber die Idee, die er hineinzulegen sich bemüht? Die komische Weltanschauung selbst soll die Grundidee dieses und schliesslich gar auch aller anderen Stücke bilden. Was heisst das? An einem Kunstwerke kann man im Grossen und Ganzen nur Inhalt und Form unterscheiden, den Stoff und die Bearbeitung dieses Stoffes; der Kritiker muss also haben sagen wollen, die komische Weltanschauung des Dichters und nicht irgend eine besondere Geschichte bilde den Stoff jedes einzelnen Werkes; oder, irgend eine bestimmte Geschichte sei darin vom Standpunkte der komischen Weltanschauung dargestellt worden.

Ersteres wäre zu komisch. Wir möchten es auch einem deutschen Shakspearekritiker nicht in die Schuhe schieben. Hat aber der Dichter blos das letztere gethan, so hat er dies mit dem Verfasser des Nante Strumpf und jeder beliebigen Localposse gemein. Selbst in dem erbärmlichsten Lustspiele, insofern dasselbe noch komisch zu wirken im Stande ist, wird die Welt, d. h. irgend eine Begebenheit, vom Standpunkte der komischen Weltanschauung dargestellt. Und wenn das allein hinreichte, um eine Komödie als ein „Normallustspiel im Shakspeare'schen Style“ zu charakterisiren, so könnte jede beliebige Posse auf diesen hochtrabenden Titel Anspruch machen. Wenn aber dieser Mangel an allem bestimmten Gehalt schliesslich noch gar als eine Feinheit des Stückes, als eine Kunst des Dichters gerühmt wird, so sieht man, wie wenig Eigenschaften ein Kunstwerk zu besitzen braucht, um unseren Shakspearekritikern zu gefallen. Freilich muss es den Shakspeare zum Verfasser haben!

Die Idee von: Wie es Euch gefällt, hat denselben Mangel an Gehalt. Hier wird „das Leben“, auf deutsch irgend eine beliebige Geschichte, dem Menschen „auf dem Präsentirteller geboten, mit der höflichen Redensart, es zu nehmen, wie es ihm beliebe.“ Heisst das nicht mit anderen Worten, der Dichter habe das Leben von gar keinem bestimmten, oder wenigstens von einem leichtsinnigen oberflächlichen Standpunkte aufgefasst, und überlasse es dem Leser oder Zuschauer, ein Gleiches zu thun? Hiermit stimmt denn auch, dass die Personen des Stückes alle an Charakterlosigkeit leiden, wie wir uns

prosaisch ausdrücken würden; Ulrici hat den Gedanken, weil doch einmal gelobt werden muss, in feinere Formen gekleidet; der Gedanke bleibt derselbe. Ist dies nicht wieder eine Idee, wie man sie in jedes beliebige Lustspiel hineinlegen kann, dessen Charaktere den etwas zweifelhaften Vorzug besitzen, sich durch Charakterlosigkeit von den Personen eines Molière'schen Lustspiels zu unterscheiden?

Mit dem Lustspiel der Irrungen verhält es sich nicht anders. Da ist das Leben wie ein vielgegliederter Irrthum aufgefasst, ganz in Unkunde und Täuschung aufgegangen. Das liesse sich fast auf jedes Lustspiel anwenden, dessen Charaktere sich durch Dummheit und Geistesschwäche auszeichnen. Die Idee, welche der Kritiker hineinlegt, soll offenbar nur dazu dienen, den fast allen Charakteren des Stückes eigenthümlichen Mangel an Geisteskraft in eine Schönheit zu verwandeln.

Ulrici's Bemerkungen über das Wintermärchen haben eine unleugbare Aehnlichkeit mit dem Charakter des Stückes, wie dieser von dem Kritiker selber geschildert wird. Die Bedeutung seiner Worte „liegt uns keineswegs wie ein heller, heiterer Sommertag in reiner Durchsichtigkeit und offener Klarheit“ vor, sondern ist „in der That von einem geheimnissvollen, nicht völlig zu lichtenden Schleier umzogen“. Wir wollen diesen Schleier nicht heben, und bemerken nur, dass die Unklarheit in den Gedanken und Worten des Kritikers zur Genüge zeigt, wie wenig derselbe im Stande gewesen, eine bestimmte Idee in dem Stücke zu entdecken. An derselben Unklarheit oder wenigstens Allgemeinheit leiden diejenigen Ideen, welche er in dem Sommernachtstraum und den sogenannten Intriguen-Lustspielen nachzuweisen versucht. Am interessantesten ist die Bemerkung, dass in den Lustigen Weibern von Windsor nicht blos Falstaff, sondern das Komische komisch dargestellt worden sei. Dies erscheint uns selber zu komisch, und wir glauben unserem Volke noch zu viel gesunden Menschenverstand zutrauen zu dürfen, um uns auf die ernstliche Widerlegung solcher Behauptungen einzulassen. Aber selbst wenn Ulrici Recht hätte? es wäre wieder nur ein Beweis, dass Shakspeare in seinen Phantasie-Komödien keinen bestimmten Gedanken hat darstellen wollen. Mit demselben Rechte könnte man jeden andern komischen Charakter, z. B.

Nante Strumpf, als einen Repräsentanten des Komischen betrachten, und von jedem komischen Dichter behaupten, er habe das Komische selber komisch darstellen wollen. Dieselbe Methode auf die Tragödie angewandt würde das Resultat ergeben, der Dichter habe das Tragische tragisch dargestellt. Auffallend ist es, wie Ulrici selbst bei den Lustigen Weibern von Windsor, wo die Sinnlichkeit und Dummheit des Falstaff doch offenbar die Idee des Stückes bildet, sich nach einer so abstracten Idee habe umsehen mögen. Sicher nur, um einen vermeintlichen Fehler des Stückes zu einer Schönheit umzustempeln. Der strenge Kritiker glaubte sonst, den phantastischen Ausgang, der zu einem Intriguen-Lustspiel nicht passe, tadeln zu müssen. Und wie hätte er einen Shakspeare tadeln mögen? Lieber wollte er seine eigene Kritik in einen Gegenstand der Komik verwandeln. So meint er denn, der Dichter habe das Komische überhaupt komisch darstellen wollen. Da es aber Intriguen- und Phantasie-Komödien gebe (Charakter-Komödien scheinen ja für den Kritiker nicht zu existiren), so habe Shakspeare hier das Komische der Intrigue und das der Phantasie mit einander vereinigen müssen.

Somit scheinen uns die Ideen, welche Ulrici in Shakspeare's Komödien hineinlegt, gerade an Ideenmangel zu laboriren, und ihre Unbestimmtheit und Allgemeinheit glauben wir als den besten Beweis von der Richtigkeit unserer Ansicht anführen zu können. Shakspeare's Phantasie-Komödien (zu denen wir auch diejenigen rechnen, welche Ulrici als Intriguen-Komödien bezeichnen zu müssen glaubt) stellen offenbar nur die Idee des Phantastischen dar, d. h. sie sollen nur unsere Phantasie einen Augenblick angenehm unterhalten, ohne dem Geiste einen besonderen, bestimmten Gedanken vorzuführen.

Auf eine Widerlegung der zuletzt angeführten Stellen aus Ulrici's Vorrede zum ersten Band der Shakspeareübersetzung brauchen wir uns wohl nicht mehr einzulassen. Eins ist uns darin besonders aufgefallen: der Kritiker hat das Uebermass von Wortspielen in jenen Komödien als einen Fehler gefühlt; natürlich weiss er diesen Fehler auf eine gesuchte Weise wieder zu entschuldigen. — Auch scheint er zuletzt eingesehen zu haben, dass seine Ideen in den Stücken selber nie in die Erscheinung treten, ja nicht einmal für ihn in die

Erscheinung treten. (Freilich rühmt er dies wieder als eine Kunst des Dichters.) Wie sollten sie da von dem unbewaffneten Auge eines gewöhnlichen Sterblichen erkannt werden? Sie besitzen also die Schwäche des Pferdes im Rasenden Roland ohne seine Vorzüge. Sie sind nicht blos todt, sie haben auch an und für sich keinen Werth. Ganz allgemein und gehaltlos, bezeichnen sie nicht einen irgendwie bestimmten Gedanken, sondern nur eine allgemeine Lebensanschauung; und eine solche Lebensanschauung ist in jedem Werke der Komik vorhanden.

Die Ideen, welche unsere Kritiker in den Shakspeare'schen Lustspielen (und ebenso in seinen Trauerspielen) finden wollen, sind also *poetisch* nicht darin vorhanden. Blos durch den Verstand jener Kritiker hineingelegt, treten sie nirgends unserer Phantasie anschaulich entgegen; und durch eigene Verstandesthätigkeit könnten auch wir, *je nach dem Standpunkte, von welchem wir die Werke betrachten, noch andere philosophische, religiöse, moralische oder sonstige Ideen* in denselben entdecken.

Die Poesie soll sich aber gerade dadurch von der Prosa unterscheiden, dass der *von ihr dargestellte Gedanke unmittelbar auf unsere Phantasie wirke.* Wer die Absicht hat, irgend ein *poetisches* Gefühl in uns zu erregen, muss dieses Gefühl unserer Phantasie anschaulich machen. Bei dem Drama, welches ja vorzugsweise für die Aufführung bestimmt ist, kommt nun noch hinzu, dass der Zuschauer weder Zeit noch Lust hat, am Schluss oder gar während des Verlaufs jeder Scene, kritische Betrachtungen über das eben Gesagte oder Geschehene, und Grübeleien über den Gedanken des Stückes anzustellen. Ein Wort, eine Scene folgt ununterbrochen auf die andere; jedes Wort, jede Scene muss in dem Augenblick zünden, wo es ihnen vergönnt ist; der folgende Augenblick führt dem Zuschauer schon wieder andere Bilder vor. Wie wir früher gesehen, muss der Dichter gleich von Anfang an unsere Phantasie auf den Hauptgedanken, die Idee des Stückes, vorbereiten; an den ersten Eindruck reihen sich dann die folgenden an, um ihn zu verstärken, so dass er lawinenmässig heranwächst, jeder neue Eindruck auf den vorhergehenden, dem er selber neue Kraft zuführt, gestützt; und immer klarer und gewaltiger auf das Eine Haupt-

ziel, den Hauptgedanken, lossteuernd; bis am Schluss das Resultat aller Einzeleindrücke, der Gesammteindruck, der Hauptgedanke, als ein klares Bild sich vor unserer Seele aufrollt. Dies hat Shakspeare wohl gewusst und in seinen Charakter-Tragödien auf die herrlichste Weise durchgeführt, ganz wie Molière in seinen Charakter-Komödien. Wenn man aber alles Ernstes glauben wollte, dass er in seinen Komödien die Ideen habe poetisch verkörpern wollen, welche unsere Kritiker ihm unterlegen, so müsste man annehmen, er habe die Aufgabe seiner Kunst nicht verstanden. Nicht einmal für den gesunden Verstand eines gewöhnlichen Menschen sind vermeintliche Ideen in jenen Komödien wirklich vorhanden, sondern nur für den grübelnden Tiefsinn deutscher Stubengelehrten. Shakspeare schrieb aber nicht für ein Gelehrten-Publikum, sondern für die Phantasie naturwüchsiger Engländer, die noch keine Hegel'sche Philosophie und deutsche Aesthetik studirt hatten.

Shakspeare's Komödien gehören also, ihrem Gehalte nach, einer der niedrigsten Gattungen an. Sie stellen nur diejenige Idee dar, welche von der Poesie überhaupt unzertrennlich ist, beschäftigen nur unsere Phantasie im allgemeinen; dem Verstand, dem sittlich strebenden, denkenden Menschen bieten sie im Grossen und Ganzen keine Nahrung. An Gehalt stehen sie daher ebenso tief unter den Charakter-Komödien Molière's, wie die Erzählungen von Tausend und einer Nacht unter dem *Don Quixote.*

Und die Form? Selbst jene ganz allgemeine Idee des Abenteuerlichen bringen sie nicht immer in derselben Vollkommenheit zur Darstellung, wie Molière's Charakter-Komödien die bestimmte Idee, welche sie gerade darstellen sollen. Manche Shakspeare'sche Lustspiele sind nicht einmal im Stande, unsere Phantasie zu befriedigen. Und trotzdem, mit wie ganz anderen Schwierigkeiten hatte Molière zu kämpfen, als Shakspeare! Seine Charakterschilderungen erforderten nicht blos eine tiefere Menschenkenntniss; er bedurfte auch einer grösseren poetischen Kraft, um diese Menschenkenntniss zu verwerthen, um unserer Phantasie Bilder menschlicher Leidenschaften in ihrer ganzen Tiefe und auf eine solche Weise vor-

zuführen, dass wir gezwungen würden, uns in der Anschauung derselben zu verlieren.

Shakspeare brauchte keine Charaktere mit bestimmten, kräftig hervortretenden Eigenschaften zu schildern; er brauchte nicht die Reden und Handlungen, das Schicksal der Personen, überhaupt den ganzen Bau seines Schauspiels diesen Eigenschaften anzupassen. In der Wahl seiner Mittel ist er durch nichts beschränkt. Nur unsere Phantasie will er eine Zeit lang angenehm unterhalten. Gelingt es ihm, dieselbe hinreichend zu fesseln, so machen die übrigen Geisteskräfte ihre Ansprüche nicht geltend; vorausgesetzt, dass sie nicht gerade durch Unsinniges und Unsittliches zum Widerspruch gereizt werden. Der erfahrungsmässig denkende Verstand giebt zu Gunsten der Phantasie auf einen Augenblick seine Rechte auf, und es fällt uns nicht ein, an die Personen des Stückes einen streng sittlichen, logischen Massstab anzulegen. Sie können Handlungen unterlassen, die wir von ihnen als sittlichen Menschen erwarten dürften, wie die Hauptpersonen in Wie es Euch gefällt, wenn wir nur hinreichend beschäftigt sind, um nicht darauf zu achten. Sie mögen sich von ihrer Phantasie zu jeder indifferenten Handlung verleiten, sich grosse Inconsequenzen zu Schulden kommen lassen; mögen sich Knall und Fall verlieben; Mädchen, als Männer verkleidet, ihren Geliebten nach auf Abenteuer ausgehen; tugendhafte Damen sich darin gefallen, die ungezogenen Witze der Narren anzuhören oder gar mit denselben in zweideutigen Redensarten wetteifern; das alles wird wenig Anstoss bei uns erregen. Je abenteuerlicher, desto besser! Wir wünschen ja nur, dass unsere Phantasie angenehm beschäftigt werde. In einer Molière'schen Charakter-Komödie hingegen, wo uns Menschen mit bestimmten geistigen und sittlichen Eigenschaften, mit stark ausgeprägten Leidenschaften entgegentreten, würde die geringste Inconsequenz beleidigen. Also schon an sich war Molière's Aufgabe auch in Hinsicht der poetischen Form schwieriger als die Shakspeare's, und seine Mittel waren beschränkter.

Trotz alledem sind gerade die Komödien Shakspeare's manchmal nicht im Stande, unsere Phantasie auf eine solche Weise anzuregen und zu beschäftigen, dass wir gezwungen würden, uns in der Anschauung jener wunderbaren, abenteuerlichen Geschichten zu verlieren. Nur zu oft verletzen die Re-

den und Handlungen der Hauptcharaktere in hohem Grade unser sittliches Gefühl. Die unfläthigen Witze seiner sonst tugendhaften Damen wollen wir nicht einmal dabei in Anschlag bringen.

Die Handlungen gerade derjenigen Personen, für deren Schicksal wir uns interessiren sollen, reizen den Verstand und das Gefühl zuweilen so sehr zum Widerspruch, dass letztere nicht länger, zu Gunsten der Phantasie, auf ihre Rechte verzichten mögen. Der Dichter zwingt sie selber, ihre Ansprüche geltend zu machen, treibt uns von dem Standpunkte der Poesie auf den der Moral und des Verstandes hinüber, und zerstört somit vollständig die poetische Illusion.

So z. B., wie wir bei der Betrachtung der einzelnen Stücke gesehen haben, in *Ende gut — Alles gut*, in dem als Meisterwerk von Gervinus gepriesenen *Viel Lärmen um nichts*, in den *Edelleuten von Verona* und dem *Wintermärchen*. Diese Stücke genügen daher nicht einmal den bescheidenen Ansprüchen der Phantasie-Komödie. Frei von diesem Fehler sind: *Der heilige Dreikönigsabend*, *Wie es Euch gefällt*, *Die Irrungen*, *der Sommernachtstraum*, *Der Liebe Müh' umsonst*, und unter diesen sind nun diejenigen, in denen die Phantasie am besten beschäftigt wird, die vorzüglichsten: *Der heilige Dreikönigsabend* und *Die Irrungen*.

Freilich ist der unangenehme Eindruck, welchen die oben erwähnten Handlungen auf uns machen müssen, auf mancherlei Weise, bewusst oder unbewusst, von dem Dichter gemildert worden.

Er hat ihnen erstens komische Scenen folgen lassen, überhaupt ziemlich viele komische Scenen und Witze eingeflochten. Freilich thut er dies überall.

Zweitens, hat er die Rolle desjenigen, der unser Gefühl zum Widerspruch reizen muss, beschränkt; so die Bertram's in *Ende gut — Alles gut*. Das reicht aber nicht aus, wenn die Person, die darunter leiden muss, wie die Helena, uns wirklich Theilnahme einflösst.

Shakspeare hat daher drittens uns für *diese* Rolle keine besondere Theilnahme eingeflösst: so in den *Edelleuten*. Dann ist aber überhaupt wenig Interesse mehr vorhanden, und es können fast nur noch die Witze der Bedienten interessiren.

Viertens, hat er beide oder vielmehr alle drei Mittel zusammen angewandt: in Viel Lärmen um nichts, wo wir den Claudio und Hero vor der Heirathsscene fast gar nicht kennen lernen.

Fünftens, lässt er nicht die Hauptperson selber die unser Missfallen erregende Handlung begehen, sondern andere mit der Ausführung beauftragen; so im Wintermärchen.

Sechstens, bringt er uns schon vorher das Gefühl bei, diese Handlung werde keine dauernden Folgen haben. Er lässt uns merken, dass die Unschuld der Leidenden sich später herausstellen werde, wie in: Viel Lärmen um nichts; oder er leiht der Hauptperson, von welcher alles Unheil herrührt, eine solche Charakterschwäche, dass sie, selber einer jeden ungerechten Handlung unfähig, nicht einmal im Stande ist, diejenigen, die sie mit der Ausführung ihrer Befehle beauftragt, zum Gehorsam zu zwingen; so der König im Wintermärchen. Seine Umgebung lässt ihn nicht weiter gehen als ihr gefällt; und da alle gegen ihn Partei ergreifen, so sind wir nicht mehr für das Leben der Unschuldigen besorgt.

Schliesslich nimmt Shakspeare uns noch dadurch das Gefühl des Unwillens vom Herzen, dass er, wie in demselben Stück, diejenigen, die sich der ungerechten Handlung widersetzen, ihren Unwillen offen, und mit einigem Erfolg, aussprechen lässt.

Folgende Stelle aus Guizot's Buch über Shakspeare, welche wir nach Heine's Uebersetzung anführen, scheint uns die Eigenthümlichkeiten der Shakspeare'schen Komödien richtig zu charakterisiren:

„Shakspeare's Komödie ist ein phantastisches und romantisches Geisteswerk, ein Zufluchtsort für alle jene ergötzlichen Unwahrscheinlichkeiten, welche die Phantasie aus Trägheit oder Laune nur an einem dünnen Faden zusammenreiht, um daraus allerlei bunte Verknüpfungen zu bilden, die uns erheitern und interessiren, ohne eben dem Urtheil der Vernunft Stand zu halten. Anmuthige Gemälde, Ueberraschungen, heitere Intriguen, gereizte Neugier, getäuschte Erwartungen, Verwechslungen, witzige Aufgaben, welche Verkleidungen herbeiführen, das ward der Stoff jener harmlosen, leicht zusam-

mengewürfelten Spiele. — Man darf sich nicht wundern, dass Shakspeare's junge und glänzende Einbildungskraft sich gern in jenen Stoffen wiegte, wo sie, des strengen Vernunftjoches bar, auf Kosten der Wahrscheinlichkeit alle möglichen ernsten und starken Effecte bereiten konnte. — Er konnte alles in seine Komödien hineinschütten, und, in der That, er goss alles hinein, ausgenommen was mit einem solchen System unverträglich war, nämlich jene logische Verknüpfung, welche jeden Theil des Stückes dem Zwecke des Ganzen unterordnet, und in jeder Einzelheit die Tiefe, Grösse und Einheit des Werkes bekundet. In den Tragödien Shakspeare's findet man schwerlich irgend eine Conception, eine Situation, einen Act der Leidenschaft, einen Grad des Lasters oder der Tugend, welchen man nicht ebenfalls in einer seiner Komödien wiederfände; aber was sich dort in die abgründlichste Tiefe erstreckt, was sich fruchtbar an erschütternden Folgerungen erweist, was sich streng in eine Reihe von Ursachen und Wirkungen einfügt, das ist hier kaum angedeutet, nur für einen Augenblick hingeworfen, um einen flüchtigen Effect zu erzielen und sich ebenso schnell in einer neuen Verknüpfung zu verlieren."

(Heine, über Shakspeare's Mädchen und Frauen.) Guizot, sagt Heine daselbst, hat das Wesen der Shakspeare'schen Komödie am scharfsinnigsten aufgefasst, er hat über sie das Beste geschrieben.

Dritter Abschnitt.

Idee = Humor.

(Bohtz, Laun u. a.)

Wie aber, wenn der Standpunkt der Idee bei einigen unserer Kritiker noch eine andere Bedeutung hätte? Bei Bohtz, Laun und manchen anderen ist dies, wie es scheint, wirklich der Fall.

Was Bohtz darunter versteht, mag ihm selbst nicht klar gewesen sein; wenigstens ist es ihm nicht gelungen, sich klar

darüber auszusprechen. Manchmal scheinen Idee und Humor bei ihm, und vielleicht auch bei Laun, in einander überzugehen. Beide, sonst ganz aufrichtige Bewunderer Molière's, vermissen bei letzterem vor allem den sogenannten Shakspeareschen Humor.

Also Humor oder Idee. Wir werden uns bei diesen Ausdrücken nicht länger aufhalten. Wollten wir dieselben in unserem Sinne definiren und nachzuweisen suchen, dass Molière den Shakspeare sogar an Humor übertreffe, es wäre verlorene Mühe; denn wer bürgt uns dafür, dass jene unter diesen Ausdrücken nicht etwas Anderes verstehen? Es bleibt uns also nichts weiter übrig, als an denjenigen Stellen, wo sie sich anderer Ausdrücke bedienen, nachzusuchen, welches denn im einzelnen die Eigenschaften sind, die sie an dem Komiker Shakspeare bewundern und bei Molière vermissen.

Wir werden uns hierbei besonders an Laun halten, weil er mehr als irgend ein anderer bemüht gewesen ist, sich hierüber Klarheit zu verschaffen, und seine Gedanken oder Gefühle auf eine verständliche Weise auszudrücken.

Freilich meint er (Einleitung zu seiner Uebersetzung des *Misanthrope)*, es sei ihm leichter, zu sagen, was wir Deutsche an Molière vermissen, als was die Franzosen an demselben bewundern. Jedoch scheint auch ihm gerade Ersteres schwer genug geworden zu sein. So lange er und Bohtz von den Vorzügen Molière's sprechen, schreiben sie klar und deutlich; natürlich, jene Vorzüge liegen auf der Hand; es konnte nicht schwer sein, sie in bestimmte Worte zu fassen. Sobald sie anfangen, ihn zu tadeln, wird ihre Sprache unklar und nebelhaft; sie ist darin nur das Abbild des dunklen Gefühls, das jene sogenannten Schwächen Molière's in ihnen erregt haben. Wenn wir dessen ungeachtet versuchen wollen, ihren Tadel zu widerlegen, so wird man es nicht uns zur Last legen dürfen, wenn wir vielleicht einzelne der von ihnen gebrauchten Ausdrücke missverstehen sollten.

Bohtz scheint vor allem an Molière's Komödien zu vermissen, dass die volle Wahrheit, die dem Menschen innewohne, nicht in ihnen zum Vorschein komme. In Vergleich mit Shakspeare, meint er, schildere Molière nur einzelne Individuen. Er nennt seine Poesie deshalb „Porträtmalerei“.

Freilich wohl nicht Porträtmalerei im gewöhnlichen Sinne; denn eine solche wäre mit der Schilderung der menschlichen Natur im allgemeinen, die ja auch Bohtz bei Molière nicht vermisst, unvereinbar. Bohtz hat sich eines unrichtigen Ausdruckes bedient. Er hat wohl nur sagen wollen, dass Molière, wie auch Laun meint, nicht, wie Shakspeare, die Komödie zum Weltspiegel erhoben habe.

Laun beginnt damit, zu constatiren, dass Molière noch heut zu Tage ganz Frankreich entzücke und begeistere, nicht blos die Gebildeten, sondern auch die Menge, das eigentliche Volk. Er giebt zu, dass ganze Nationen sich nicht irren können, und dass die Franzosen sich in diesem Falle erst recht nicht irren werden, weil man ihnen am wenigsten Sinn, Takt und Urtheil im Lustspiel absprechen könne. Trotzdem vermisst er an Molière etwas, ohne das er sich die Poesie im höheren und höchsten Sinne nicht denken kann. — Die Franzosen vermissen dies offenbar nicht, sonst würden sie ihren Molière nicht so sehr bewundern. Einer von beiden muss sich also irren, entweder die Franzosen oder Laun. Wahrscheinlich ist es Laun selbst, der ja zugiebt, dass man den Franzosen am wenigsten Sinn, Takt und Urtheil im Lustspiel absprechen kann.

Die Vorliebe der Franzosen für ihren Molière, meint er ferner, müsse den Ausländer, der von seiner Doctrin aus den ganzen Molière verdamme, stutzig machen.

Wer hat ihn denn gelehrt, dass der Ausländer den ganzen Molière verdamme, überhaupt den Molière verdamme? Dass selbst Engländer seine Komödien über die ihres Shakspeare stellen, haben wir gezeigt; dass er von irgend einem andern Volke als dem deutschen verdammt werde, ist uns trotz unserer Bekanntschaft mit den Literaturen der neueren Völker nicht zu Ohren gekommen. Und wird er denn von dem deutschen Volke verdammt? Ebenso wenig. Unter uns Deutschen zählt Molière ebenso grosse Bewunderer, wie unter allen anderen Nationen. Wir erinnern nur an die Urtheile von Lessing, Göthe, Jacobs, Bouterveck, Devrient, Ranke, J. Schmidt und Schlosser. Freilich unsere modernen Shakspearekritiker haben wenig Bewunderung für ihn an den Tag gelegt. Laun wird auch wohl nur an diese gedacht haben, da er hinzusetzt, dass der Ausländer von seiner Doctrin aus den Molière ver-

damme. Sind sie doch wohl die einzigen Ausländer, welche nicht nach ihrem Gefühl, sondern von ihrer Doctrin aus, dichterische Grössen zu beurtheilen pflegen.

Laun fragt sich dann, was die Franzosen an Molière bewundern, und meint, das wäre schwer, dem Nichtfranzosen klar und anschaulich zu machen. Unter den Nichtfranzosen muss er hier wieder jene Kritiker verstehen, die von ihrer Doctrin aus den Molière verdammen; Göthe, Lessing u. s. w., sowie die Engländer, die den Molière als Komiker über Shakspeare stellen, scheinen die Bewunderung der Franzosen wohl begriffen zu haben.

Dann fährt er fort: „Was vermissen wir an ihm?“ nämlich wir Nichtfranzosen, die wir ihn von unserer Doctrin aus verdammen. „Wir vermissen an Molière etwas, ohne das wir uns die Poesie im höheren und höchsten Sinne nicht denken können. Es fehlt ihm das Unreflectirte, der spielende Humor, der über der Welt und den Menschen schwebt; seine Schöpfungen entbehren einer gewissen Bewusstlosigkeit, Fülle und Breite, der scheinbaren Willkür und Absichtslosigkeit, in der der übermüthige Dichter mit der auf den Kopf gestellten Welt sein muthwilliges Spiel treibt, in der derbe Genremalerei sich mit dem Aetherischen und der zartesten Natur- und Gemüthspoesie verbindet, kurz es fehlt der Shakspeare in ihm, jene höhere Ironie, die alles Endliche sich im Lichte des Ewigen spiegeln lässt. Molière stellt nie das Diesseits dem Jenseits gegenüber, er hat immer nur die concrete Welt und ihre Gegensätze im Auge, er verlacht nie die thörichte Menschheit, sondern, wie auch der Misanthrope thut, immer nur die thörichten Menschen, ihre jedesmaligen Verhältnisse und Bestrebungen. Seine Poesie bleibt immer beim Verstande und bei Verstand, schliesst sich stets an die nächste, meist bürgerliche Wirklichkeit an und ist fast immer tendenziös, didaktisch und praktisch. Das ernste Gesicht des Moralisten, des strafenden Satirikers blickt allzu oft hinter der Maske des Comus hervor; es fehlt die leise Vermittelung, die humoristische Versöhnung der Gegensätze, deren Mangel in der Seele des Zuschauers neben der Heiterkeit eine gewisse Traurigkeit zurücklässt. Aus diesen Gründen ist Molière kein Weltdichter, kein Cervantes und Shakspeare geworden.“

Wir wollen in Folgendem nachzuweisen suchen, dass diejenigen Eigenschaften, welche Laun an Shakspeare's Komödien

bewundert, nur scheinbar in denselben vorhanden sind; dass diese scheinbaren Vorzüge Shakspeare's der Grund sind, weshalb wir gerade an ihm dasjenige vermissen, ohne welches wir uns die Poesie und besonders die komische Poesie im höheren und höchsten Sinne nicht denken können; dass Molière daher auf diese nur scheinbaren Vorzüge verzichten musste, wenn er den höchsten Zweck der Poesie überhaupt, und den der komischen Poesie insbesondere erreichen wollte.

Den Werth eines Kunstwerkes kann man, wie gesagt, nur nach dem Gehalt bestimmen und nach der Form, in welcher derselbe zur Darstellung gelangt.

Den höchsten Gehalt besitzen diejenigen Kunstwerke, die nicht blos unsere Phantasie beschäftigen, sondern den ganzen Menschen zur gesteigerten Thätigkeit anregen, die uns zugleich als denkende, wie als sittlich fühlende und strebende Wesen befriedigen. Am vollendetsten in der Form sind diejenigen, welche diesen Gehalt unserer Phantasie auf die klarste, angenehmste und gewaltigste Weise vorführen, die unsere Phantasie zwingen, sich vollständig in der Anschauung des ihnen zu Grunde liegenden Gedankens zu verlieren.

Wie steht es nun, nach Laun, mit dem **Gehalt der Komödien Shakspeare's und Molière's?**

I.

Gehalt der Komödien Shakspeare's und Molière's.

Ueber den Gehalt der Molière'schen Komödien können wir Laun selber reden lassen:

„Schon in den Werken der zweiten Periode, der Männerschule und der Frauenschule," bemerkt er, „schildert Molière wirkliche Charaktere, nüancirte Individuen; die Handlungen und die komischen Motive gehen von ihnen aus und beruhen auf dem Spiel der Leidenschaften. In dem Geizhals, dem *George Dandin*, dem Bürgeredelmann, dem Eingebildeten Kranken, in dem *Tartuffe*, dem *Misanthrope*, den Gelehrten Frauen und in den anderen späteren Stücken sind die Charaktere nie von der Oberfläche des Lebens geschöpft. Der Dichter giebt uns hier vollständig ausgemalte Charakterbilder, in denen Typi-

sches und Individuelles sich auf merkwürdige Weise verschmelzen. Die verspotteten Thorheiten sind von allgemeinerer Bedeutung, nicht blosse zufällig einem Individuum oder einem ganzen Stande anhaftende Schrullen und Narrheiten, sie hängen mit einer ganzen Zeitrichtung zusammen. Das Lustspiel ist hier zugleich Drama, Zeit-, Sitten- und Charaktergemälde, und hat sich auf diese Weise zu einer bis dahin unbekannten Bedeutung für's praktische Leben erhoben, dessen Spiegel und Schule es wurde."

Zu diesem Urtheil brauchen wir nichts hinzuzufügen. Wir wüssten nicht, was man von den tiefsinnigsten und gewaltigsten aller Tragödien, von den Tragödien Shakspeare's, mehr sagen sollte. Freilich soll Shakspeare als Lustspieldichter noch mehr geleistet, in jedem Lustspiele soll er die ganze Menschheit geschildert haben.

Wenn dies sich wirklich so verhielte, dann wären freilich seine Lustspiele denen Molière's so sehr überlegen, wie die ganze Welt einem einzelnen Individuum. Die Behauptung klingt aber so unglaublich, dass man von vornherein annehmen muss, Laun habe sich durch den Schein blenden lassen. Und der Schein jener Allgemeinheit ist freilich in Shakspeare's Komödien vorhanden.

Erstens lässt Shakspeare, wie schon früher erwähnt, nicht einzelne Individuen mit bestimmten Leidenschaften besonders hervortreten.

Zweitens herrscht auch in den einzelnen Gesprächen nicht das Individuelle, der Charakter eines Individuums, nicht einmal immer der einer bestimmten Situation vor; sie sind oft ganz allgemeinen Inhalts, Witzgefechte, Betrachtungen über's menschliche Leben überhaupt u. s. w.

Dazu kommt nun noch, dass Shakspeare uns neben den komischen Figuren auch sogenannte ideale Charaktere vorführt, Vornehme und Geringe, während Molière Einen Fehler komisch darstellt.

Bei Molière herrscht also stets in gewissem Sinne das Individuelle und das Komische vor, bei Shakspeare keins von beiden; daher wenigstens der Schein einer grösseren Allgemeinheit. Hat aber Shakspeare deshalb, im Gegensatz zu der sogenannten Porträtmalerei Molière's, in jedem Lustspiel die ganze Menschheit geschildert? Der Dramatiker kann uns die

Menschheit doch nur in einzelnen Individuen vorführen. Und wenn das Bild derselben ein getreues, gründliches, nicht blos oberflächliches sein soll, so müssen gerade diese Individuen, welche sie repräsentiren, getreu und gründlich geschildert sein.

Kann aber der Dichter mehr als Einen solchen Repräsentanten der Menschheit in dem kurzen Raume eines Schauspiels gründlich schildern? Und wenn er es könnte, soll er uns nicht für den Einen Gedanken, das Eine Gefühl, welches er darzustellen beabsichtigt, möglichst interessiren? Und kann er dies, wenn unsere Aufmerksamkeit, unser Interesse sich nicht vorzugsweise auf Eine Person concentrirt, sondern auf mehrere vertheilt wird? Wir halten es mit dem Ausspruch Schiller's:

„Wer etwas Treffliches leisten will,
Hätt' gern was Grosses geboren,
Der sammle still und unerschlafft
Im kleinsten Punkte die grösste Kraft."

Wenn der Dramatiker nicht in die Breite, sondern in die Tiefe gehen will, muss er sich mit jener sogenannten Porträtmalerei genügen lassen, wie es ja auch Shakspeare selbst in seinen besten Tragödien gethan hat. Der Mangel einer bestimmten, anschaulich hervortretenden Leidenschaft, der Mangel einer einzelnen, vor allen anderen hervorragenden Individualität in seinen Lustspielen kann uns nur auf den Mangel aller gründlichen Charakteristik schliessen lassen.

Den allgemeinen Inhalt mancher Gespräche oder Monologe der Shakspeare'schen Lustspiele können wir vom dramatischen Standpunkte ebenso wenig loben. Der Bühnendichter soll uns den Gedanken, welchen er zur Darstellung bringen will, nicht blos durch Betrachtungen veranschaulichen, die er einzelnen Personen in den Mund legt; dadurch würde er auf das Gebiet des Lyrikers hinübergreifen; ebenso wenig durch einzelne Gespräche. Wenn Shakspeare in einem Schauspiel die ganze Menschheit schildern wollte, so müsste er uns diese Menschheit dramatisch vorführen. Der weltumfassende Gedanke, der den Inhalt des Werkes bilden sollte, müsste dasselbe vollständig durchdringen, sich nicht blos gelegentlich in einer einzelnen Scene offenbaren; er müsste unserer Phantasie in dem Charakter und dem Schicksal der Hauptpersonen anschaulich entgegentreten, nicht in beliebigen Betrachtungen allgemein menschlichen Inhalts, die

der Dichter irgend einer unbedeutenden Nebenrolle, wie z. B. dem Jacques seines Wie es Euch gefällt, oder irgend einem Narren in den Mund legt.

Wir wüssten augenblicklich überhaupt nur fünf Werke zu nennen, in denen ein so gewaltiger Gedanke wirklich in Charakter und Schicksal der Hauptpersonen poetisch verkörpert worden wäre, und bei denen man also, wenn man will, von einer Schilderung der ganzen Menschheit reden könnte. Zwei dieser Werke sind Tragödien: Hamlet und Faust; das dritte ein Roman: *Don Quixote;* das vierte: Hiob; das letzte eine Komödie, und diese Komödie ist von Molière: der *Misanthrope.* Mit Ausnahme des *Hamlet* hat selbst Shakspeare sich in allen seinen Tragödien mit der Porträtmalerei, welche man Molière vorwirft, müssen genügen lassen.

Freilich behauptet Laun, dass, wie Molière überhaupt, so auch sein *Misanthrope*, d. h. Alceste, der Hauptcharakter des Stückes, nicht die thörichte Menschheit verlache, sondern nur die thörichten Menschen, ihre jedesmaligen Verhältnisse und Bestrebungen. Dies ist nur in einem gewissen Sinne wahr. Der Zorn des Alceste richtet sich freilich gegen die Menschen, in deren Umgebung er zu leben gezwungen ist, gegen die Hohlheit, Schwäche, Heuchelei und Unwahrhaftigkeit der damaligen Gesellschaft. Einerseits ist aber die Gesellschaft, welche uns der Dichter vorführt, und welche den Zorn des Misanthrope erregt, nicht eine solche, wie sie nur damals existirt hätte; sondern in ihr entwirft der Dichter uns ein Bild der Gesellschaft, des geselligen Lebens der Menschen aller Zeiten; andererseits bemerkt Alceste in seiner Uebertreibung deutlich genug, dass er alle Menschen hasse, weil sie alle an jenem Fehler litten.

Ausserdem ist es nicht richtig, dass auch Molière selbst in dem Misanthrope nur die thörichten Menschen und ihre jedesmaligen Bestrebungen verlache. Indem er uns in jenem Werke an ganz bestimmten Charakteren und Verhältnissen (wie hätte er es dramatisch auf andere Weise thun sollen?) den Kampf zwischen der Wirklichkeit und dem Ideal vorführt; indem er diese beiden Richtungen, die sich in das menschliche Leben theilen, die zwei entgegengesetzten Standpunkte vorführt, von denen man dasselbe auffassen und beurtheilen kann, entwirft er ein Bild von der Menschheit im Grossen

und Ganzen. Ja, nicht damit zufrieden, uns blos jene Extreme vorzuführen, zeigt er zugleich, wie er selber, die rechte Mitte zwischen den Extremen einnehmend, letztere beurtheilt, und erhebt damit auch uns auf den einzig richtigen, ächt christlichen Standpunkt, von welchem man das menschliche Leben auffassen und beurtheilen soll. Wir bemerken nur noch, dass weder Alceste noch der Dichter die Menschheit verlachen. Alceste würde eher über die Menschheit weinen als lachen, wenn eins von beiden sein sollte; er wäre eher ein Heraklit als ein Demokrit. Molière's eigener Standpunkt aber nimmt zwischen dem des lachenden und des weinenden oder zürnenden Philosophen die richtige Mitte ein. Er erkennt die Fehler des Menschen als eine von der menschlichen Natur, auch von seiner eigenen unzertrennliche Schwachheit, und lehrt uns, unsere Schwächen bekämpfen und diejenigen Anderer mit christlicher Duldung ertragen.

Dienen also jene allgemeinen Betrachtungen und Gespräche der Shakspeare'schen Lustspiele nicht dazu, uns die Hauptgedanken selber anschaulich vorzuführen, wie dies im Hamlet, Faust, in dem Misanthrope und dem Don Quixote der Fall ist, so sind es ungehörige Auswüchse. In denjenigen Shakspeare'schen Tragödien, die keinen so allgemeinen Gedanken zum Gegenstand haben, z. B. in Macbeth, Othello, Romeo und Julie, wird man ihnen nur selten begegnen (wenn auch häufiger als in Molière's Komödien); nämlich nur da, wo sie aus dem Charakter der Helden oder der Situation natürlich hervorgehen.

Die handelnden Personen sind zu sehr von ihren individuellen Bestrebungen in Anspruch genommen, zu dramatisch, um an solchen allgemeinen Betrachtungen, die nichts mit ihrem Schicksal und ihren Bestrebungen zu thun haben, Gefallen finden zu können. Derartige Monologe oder Gespräche würden also, wie in jenen Shakspeare'schen Tragödien, so auch in Molière's Komödien (mit Ausnahme des *Misanthrope*) nicht Lob, sondern nur Tadel verdienen.

In Shakspeare's Komödien sind sie freilich an sich nicht zu tadeln. Der Dichter wollte keinen irgendwie bestimmten Gedanken oder Charakter, keine bestimmte Leidenschaft zur Darstellung bringen, sondern nur unsere Phantasie einen Augenblick angenehm unterhalten. Wenn also auch der Mangel an

Individualität in den Charakteren jener Lustspiele zum Theil aus der allgemeinen Haltung jener Gespräche hervorgeht, so war doch jener Mangel an Individualität gerade in der Absicht des Dichters, in dem blos allgemeinen Zwecke der Werke begründet. Dieser Zweck war aber nicht eine Schilderung der ganzen Menschheit, sondern nur die Beschäftigung unserer Phantasie im allgemeinen.

Die dritte Eigenthümlichkeit der Shakspeare'schen Komödien, welche ihnen, den Molière'schen gegenüber, den Schein einer grösseren Allgemeinheit verleihen könnte, das Nebeneinanderstellen idealer und komischer Figuren, würden wir, in einem Schauspiele, an sich nicht tadeln. Dann müssten aber die Gestalten, welche uns als Ideale vorgeführt werden, auch wirklich Ideale sein. Freilich nennt Gervinus jene ideale Figuren, „Menschen von edlem Selbstgefühl, ächter Selbstliebe, von starken Leidenschaften, wie in der Tragödie (IV, 377), aber mit der Kraft begabt, sie zu überwinden.“ In ihnen findet er „Züge tieferer Natur (III, 85), den Kampf und Sieg sittlicher Naturen“ (IV, 377), „daher rühre auch der befriedigende Schluss; das Schicksal der Helden stimme immer mit ihrer Natur und ihren Thaten überein; weil die menschliche Natur in ihnen auf ihrem Gipfel stehe, werde das Schicksal entwaffnet“ (IV, 393; IV, 377). Wir vermissen aber an diesen idealen Figuren gerade die Idealität. Sie zeigen weder starke Leidenschaften, noch die moralische Kraft, die dazu gehörte, solche Leidenschaften zu überwinden. Wir können in ihnen weder sittliche Naturen, noch den Kampf und Sieg sittlicher Naturen entdecken. Ihr Schicksal stimmt nicht mit ihrer Natur überein; nicht durch ihre edlen Eigenschaften, sondern durch den Wunsch des Dichters, der Komödie einen heiteren Schluss zu geben, wird das Schicksal entwaffnet.

Dass wir diese Figuren nun als Personen einer Komödie, d. h. eines komischen Schauspiels erst recht nicht loben können, liegt auf der Hand. Selbst wenn sie wirklich ideal gehalten wären, würden wir es nicht billigen, dass sie in einem Schauspiel, welches die menschliche Natur von der komischen Seite zeigen will, die komischen Figuren in den Hintergrund drängen. Ein Werk, in dem dies geschähe, könnten wir vielleicht als ein Werk der Poesie überhaupt, nicht als ein Werk der komischen Poesie bewundern. Walter Scott und der eng-

lische Kritiker Hallam sind derselben Ansicht. Hallam bedauert, dass Shakspeare fast keine einzige rein komische Komödie geschrieben, und meint, als Werke der Komik könnten seine Lustspiele deshalb gar nicht mit denen Molière's verglichen werden. Dagegen scheinen unsere Kritiker zu glauben, die Komödie müsse, neben den Schwächen, die komisch werden, zugleich auch die edlere Seite des Menschen in ernsten Charakteren offenbaren; sonst komme die volle Wahrheit, die dem Menschen innewohnt, nicht zum Vorschein. Wenn wir nun auch gerade nicht alle ernsten Charaktere aus einem komischen Schauspiele verbannen wollten (bei Molière findet man sie ebenfalls, weniger bei Aristophanes), so erwarten wir doch, dass die Hauptcharaktere desselben komisch seien.

Der komische Dichter soll nicht dadurch die volle Wahrheit, die dem Menschen innewohnt, zum Vorschein kommen lassen, dass er blos äusserlich ideale Figuren zu den komischen hinzufügt; durch die Darstellung menschlicher Schwächen in komischer Form soll er uns selber auf den höheren Standpunkt erheben. Er darf uns freilich wohl zeigen, wie in Einer und derselben Person das Ideale sich mit dem Komischen verbindet, wie letzteres gerade aus ersterem hervorgeht. Das ist die höchste Aufgabe der Komik, und diese Aufgabe ist von Cervantes in seinem Don Quixote, von Molière in dem Misanthrope und wieder auf eine andere Weise in der Agnes der Frauenschule gelöst worden. Shakspeare hat sie nie zu lösen versucht. Das blos äusserliche Nebeneinanderstellen komischer und idealer Charaktere verdient kein besonderes Lob, ebenso wenig bei einem komischen, wie einem tragischen Dichter.

Freilich meint Gervinus, jene idealeren Charaktere seien aus anderen Gründen in einer Komödie unentbehrlich: „Die wirklich komischen Personen der Shakspeare'schen Lustspiele zeigten niemals Züge tieferer Natur (III, 85), oder gewaltige starke Leidenschaften (IV, 374). Der Wuchs ihrer Leidenschaften und handelnden Kraft sei verkümmert“ (IV, 385). Er spricht von der „Dürftigkeit des Geistes und der Leidenschaften, von dem Uebergewicht des verirrten geistigen Elements über den natürlichen Trieb in diesen Charakteren. Der Dichter stelle in ihnen keine Fehltritte der Leidenschaft, Laster, sondern nur Fehler des Kopfes, des Verstandes dar. Gewal-

tige, starke Leidenschaften hätte er ja nicht darstellen dürfen, weil diese den Lustspielcharakter gestört haben würden" (III, 91). Da nun diese komischen Figuren an sich flau gewesen, hätte Shakspeare sie durch ernste Verhältnisse heben, ihnen die idealen Charaktere an die Seite stellen müssen. Gervinus hat Recht; die flauen komischen Charaktere der Shakspeare'schen Lustspiele wären allein unerträglich. Die Molière'schen Charaktere sind aber nicht so flau, brauchten also auch nicht auf diese Weise gehoben zu werden.

Gervinus scheint den Geizhals, den Tartüffe und andere Charaktere Molière's, die an Leidenschaftlichkeit fast noch die Hauptcharaktere der Shakspeare'schen Tragödien übertreffen, nicht gekannt zu haben. Indem er sagt, solche Charaktere seien mit dem Lustspielcharakter unvereinbar, ertheilt er Molière das grösste Lob, da dieser oft gerade durch sie die komische Wirkung erzielte.

Die komischen Charaktere Shakspeare's sind also, wie selbst Gervinus zugiebt, flau; ohne die Beigabe der idealeren Gestalten wären sie nicht zu ertragen. In dem eigentlich komischen Theile seiner Komödien zeigt sich Shakspeare daher als einen schwachen Dichter; also doch wohl als einen schwachen komischen Dichter. Wird er nun dadurch ein grösserer Komiker, dass er diesen flauen Figuren, um sie zu heben, ernstere, ideale Gestalten an die Seite stellt?

Dies würden wir sagen, wenn wir mit Gervinus', Laun's und Bohtz' Urtheil über jene idealen Figuren übereinstimmten. Wir müssen aber in unserem Tadel noch weiter gehen. Wir finden, dass in jenen idealen Figuren die volle Wahrheit, die dem Menschen innewohnt, ebenso wenig zum Vorschein kommt, wie in den niedrig komischen. Der höhere Rang, der feinere Rock, den sie anhaben, machen sie nicht zu höher begabten geistigen Wesen. In der Poesie macht das Kleid nicht den Mann. Es sind ganz gewöhnliche oberflächliche Figuren. Shakspeare hatte auch gewiss nicht die Absicht, durch sie die komischen Charaktere zu heben. Man könnte eher das Gegentheil behaupten. Die komischen Personen waren es ja nicht, die ihm den eigentlichen Stoff des Stückes hergeben; sie spielen nur unbedeutende Nebenrollen. Die Aufgabe, die er sich gestellt hatte, war im Grunde nicht komischer Natur; es war die Dramatisirung abenteuerlicher Geschichten und

Märchen, in denen jene sogenannten idealen Charaktere die Hauptrolle spielten. Weil nun gerade diese Geschichten manchmal einen herben Beigeschmack hatten, suchte er sie durch komische Nebenrollen aufzuheitern. Weil jene ernsteren Charaktere selbst gehaltlos waren, suchte er sie dadurch zu heben, dass er ihnen noch schwächere, unglaublich einfältige Nebenfiguren zur Seite stellte. Als komischer Dichter hätte uns Shakspeare die Schwächen und Fehler der Hauptpersonen komisch vorführen müssen. Er hätte dieselben ebenso genau und gründlich schildern müssen, wie Molière die seines Harpagon und seines Heuchlers; und zwar in so komischer Form, dass sie, anstatt uns unangenehm zu berühren, zu unserer Erheiterung beitragen. Shakspeare schildert sie aber nur oberflächlich, und sucht durch äusserlich hinzugefügte komische Rollen, durch Wortwitze u. s. w. den unangenehmen Eindruck, den sie machen müssen, zu verwischen. Und selbst das will ihm nicht ganz gelingen.

Mit der Bedeutung jener idealen Charaktere fällt also auch die Bedeutung der Shakspeare'schen Komödien als eines Weltspiegels, in dem die volle Wahrheit, die dem Menschen innewohnt, zum Vorschein komme, weg. Der Tadel, den man Molière wegen seiner Porträtmalerei machte, verwandelt sich in ein Lob der gründlichen, tiefen Charakteristik, die nur durch die Concentrirung auf die Schilderung Eines Charakters möglich wurde. Das Lob, welches man den Komödien Shakspeare's als einem Weltspiegel ertheilte, verwandelt sich in den Vorwurf der Oberflächlichkeit der Charakterschilderung, die gerade aus dem Mangel alles Individuellen in der Handlung und den Gesprächen hervorgeht. Die so sehr gepriesene Nebeneinanderstellung ganz flauer komischer und sogenannter idealer Figuren, die gleichfalls aller Tiefe entbehren, gestaltet sich zu einem Zeugniss von Mangel an komischer Kraft, wenn man nicht mit uns annehmen will, dass Shakspeare strenge genommen bei seinen Komödien gar nicht daran dachte, komische Schauspiele zu schreiben.

Der letzte Grund, weshalb unsere Kritiker Molière's Komödien den Vorwurf der Porträtmalerei machen, diejenigen Shakspeare's als Weltspiegel rühmen, könnte sein, dass Shakspeare verschiedene Charaktere vom Standpunkte einer Idee geschildert haben soll, der sich alle diese Charaktere unter-

ordnen, während bei Molière überall Eine Person das ganze Stück beherrscht. Aber auch in dieser Hinsicht werden die Molière'schen Lustspiele den Vorzug verdienen, da, wie schon gezeigt, bei Shakspeare niemals als Resultat des Ganzen eine bestimmte Idee für unsere Phantasie anschaulich hervortritt. Wenn letzterer also wirklich die Ideen, welche der Verstand unserer Kritiker in seine Lustspiele hineinlegt, hätte darstellen wollen, so wäre er als Dichter doppelt zu tadeln.

Molière's Komödien hingegen werden vollständig von einer bestimmten Idee regiert. Sie verkörpert sich in dem Hauptcharakter. Nicht blos die Eigenschaften dieses Charakters selbst, seine Lebensstellung, sein Stand, sondern seine ganze Umgebung sind so gewählt, dass die Leidenschaft, welche ihn beherrscht, und welche die Idee des Stückes bildet, unserer Phantasie klar und anschaulich entgegentreten muss. Diese Aufgabe konnte Molière nur dadurch lösen, dass er sich, wie Shakspeare in seinen grossen Tragödien, auf die Schilderung Einer Leidenschaft beschränkte. Wie Laun und Bohtz zugeben, hat er sie wirklich gelöst. Die Aufgabe, die Shakspeare sich gestellt haben soll, ist geradezu unlösbar.

II.

Form der Shakspeare'schen und Molière'schen Komödie,

oder

Molière prosaisch, Shakspeare poetisch?

Wir bemerkten vorhin, die volle Wahrheit, die dem Menschen innewohnt, solle in einem komischen Schauspiele nicht dadurch zum Vorschein kommen, dass man ganz unbedeutenden niedrigeren Personen sogenannte ideale Figuren zur Seite stellt; sondern der Dichter müsse uns selber durch die komische Darstellung menschlicher Schwächen auf einen höheren Standpunkt erheben; und dies geschehe bei Molière, nicht bei Shakspeare.

Man könnte einwerfen, dass wir von Molière nie auf einen höheren idealen Standpunkt erhoben werden, sondern nur auf

den des sogenannten gesunden Menschenverstandes, des verständigen prosaischen Denkens. Und dieser Einwurf ist auch wirklich erhoben worden. Alles, was Laun und Bohtz an der Form seiner Lustspiele auszusetzen haben, lässt sich auf diesen einen Hauptvorwurf zurückführen: bei Molière herrsche der prosaische Verstand vor, bei Shakspeare die poetische Phantasie.

Freilich braucht man nur eine von ihren Komödien gelesen zu haben, um zu bemerken, dass der Verstand bei jenem mehr vorherrscht, als bei diesem. Liegt aber hierin ein Vorzug Shakspeare's? Wie, wenn der bei Molière herrschende Verstand nicht, wie Laun will, der prosaische, sondern der künstlerische Verstand? wie, wenn das Vorherrschen des Verstandes von der Komik überhaupt unzertrennlich wäre? würde der Mangel an demselben bei Shakspeare nicht Tadel verdienen? würde man Molière um desselben Verstandes willen nicht loben müssen?

Wir werden im Folgenden zu zeigen suchen, dass Molière's Lustspiele, wenn sie die ihnen zu Grunde liegende Idee wirklich zur Anschauung bringen und zwar komisch zur Anschauung bringen; wenn sie also den höchsten Zweck der Kunst erfüllen sollten: gerade diejenigen formellen Eigenschaften besitzen mussten, welche man an ihnen tadelt; dass sie diejenigen nicht besitzen durften, welche man bei ihnen vermisst und an den Shakspeare'schen Lustspielen bewundert.

Aber dadurch allein würden wir schwerlich unsere Gegner entwaffnen. Die Ideen, oder besser die Stoffe, welche Molière's Stücken zu Grunde liegen, sollen schon jenes unpoetische prosaische Element enthalten; der Beweis, dass die Form diesen Stoffen entspreche, könnte daher wenig dazu geeignet sein, sie zum Schweigen zu bringen. Wir müssen den Dichter vorher wegen der Stoffe selber zu rechtfertigen suchen.

a) Die Stoffe bei Molière prosaisch, bei Shakspeare poetisch?

Der prosaische Sinn Molière's soll sich also schon darin zeigen, dass er sich in seinen Stoffen stets an die nächste, meist bürgerliche Wirklichkeit anschloss.

Wir glauben diesen Vorwurf mit dem Mangel an ätherischer Gefühls- und Naturpoesie zusammenbringen zu müssen, den Laun an Molière's Komödien tadelt. Den gewöhnlichen, rein bürgerlichen Charakteren, welche bei ihm fast überall die Hauptrolle spielen, konnte er, wegen der bürgerlich gewöhnlichen Interessen, die sie zum Reden und Handeln treiben, nicht solche ätherische Gefühle in den Mund legen, wie Shakspeare seinen vornehmen Cavalieren und Amazonen, die, frei von jedem irgendwie prosaischen Zweck, ausser aller Berührung mit dem bürgerlichen Leben und der Wirklichkeit, keinen weiteren Lebensberuf zu haben scheinen, als die Abenteuer zu erleben, welche ihnen der Dichter gerade zugedacht hat, und sich auf eine vornehme, mehr oder weniger heitere oder gefühlvolle Weise zu unterhalten, wenn jene Abenteuer ihnen die dazu nöthige Zeit und Ruhe übrig lassen.

Die abenteuerlichen Stoffe der Shakspeare'schen Komödien, jene Charaktere, welche sich ganz von ihrer Phantasie oder der des Dichters leiten lassen und sich uns im Grossen und Ganzen nie von Seiten des Verstandes oder sittlichen Willens zeigen, haben freilich im Gegensatz zu denen Molière's schon an sich etwas Poetisches. Dasjenige, wodurch sich die Poesie von der Prosa unterscheidet, die Anregung der Phantasie ohne allen besonderen Zweck, tritt schon in diesen Stoffen vorwiegend hervor. Wenn wir nun auch Shakspeare kein besonderes Verdienst daraus machen dürfen, da er sie nicht selber erfunden, so könnte man ihm doch, wie es scheint, nicht das Verdienst absprechen, mit ächt künstlerischem Sinne solche Stoffe gewählt zu haben. Molière hingegen würde schon dadurch, dass er sich in dieser Beziehung vergriff, dass er geradezu der Poesie widerstrebende Stoffe zu Gegenständen der Bearbeitung wählte, seinen Mangel an poetischem Sinn an den Tag gelegt haben. Aber sind denn die Stoffe der Shakspeareschen Komödie künstlerisch so sehr zu loben? Wir haben schon gezeigt, dass jene an sich phantastischen Abenteuer meistentheils gewisse Elemente enthalten, die unsern Verstand und unsere Sittlichkeit zum Widerspruch reizen, den poetischen Genuss stören, und uns von dem Standpunkte der Phantasie auf den der Moral und des prosaischen Verstandes hinübertreiben. Wir haben gesehen, dass sie dem Dichter nicht erlaubten, irgend ein bestimmtes Gefühl, einen bestimmten

Gedanken im Grossen und Ganzen poetisch zur Anschauung zu bringen. Einzelne Scenen und Situationen freilich mochten ihm zu jener so sehr gepriesenen Natur- und Gefühlspoesie Gelegenheit geben, und diese Scenen möchten denn auch in stofflicher Hinsicht Lob verdienen; aber nicht durch einzelne Scenen eines Dramas soll der Dichter gewisse beliebige Gefühle in uns zu erregen suchen; das Gefühl, welches er in uns wecken will, soll sein ganzes Werk durchdringen. Und von diesem Standpunkte aus können jene Stoffe nicht poetisch genannt werden. Sie eigneten sich nicht dazu, irgend einen tieferen Gedanken, ein tieferes Gefühl zur Anschauung zu bringen. Einige derselben boten dem Dichter nicht einmal Gelegenheit, den Ansprüchen, welche man an die niedrigste Gattung der Poesie stellen muss, zu genügen.

Hierauf würde sich unser Tadel beschränken, wenn wir Shakspeare's Komödien als Kunstwerke im allgemeinen beurtheilen. Betrachten wir sie als Werke, die von dem komischen Genie ihres Verfassers Zeugniss ablegen sollen, so stellt sich die Sache noch anders. Gerade jene sogenannten idealen Figuren mit ihrer ätherischen Natur- und Gefühlspoesie eignen sich am allerwenigsten zur komischen Bearbeitung. Das muss selbst der grösste Bewunderer Shakspeare's zugeben, wenn er nicht lieber erklären will, der Dichter sei nicht im Stande gewesen, jene Stoffe auf eine der komischen Poesie angemessene Weise auszubeuten. Und dieser Tadel erstreckt sich, wie schon gezeigt, nicht blos auf die idealen, sondern ebenso sehr auf die komischen Figuren, mit denen, wie selbst Gervinus zugiebt, keine irgendwie erträgliche Komödie aufzubauen gewesen wäre. Jene Stoffe verdienen daher schon an sich kein besonderes Lob; vom Standpunkt der komischen Poesie aus betrachtet, verdienen sie den schärfsten Tadel.

Also weder die sogenannten idealen, noch die niedrig komischen Figuren der Shakspeare'schen Komödie eigneten sich besonders zur komischen Behandlung. Erstere, mögen sie sonst geistig und sittlich beschaffen sein, wie sie wollen, stehen auf einer Stufe der geselligen Bildung, besitzen schon vermöge ihres Standes und der Stellung, welche sie in der Gesellschaft einnehmen, eine zu grosse Gewandtheit, sich in den Formen des geselligen Lebens zu bewegen, als dass sie der Komik eine Handhabe bieten könnten. Zur Bestätigung

dieser Behauptung brauchen wir nicht einmal auf Shakspeare selber, auf einzelne Charaktere von hervorragender geselliger Bildung, die wir bei Molière und anderen Komikern antreffen, hinzuweisen, sondern nur auf das Leben selbst. Die vornehme, feine Welt unterscheidet sich ja von den niederen Ständen gerade durch den Takt und die Gewandtheit, womit sie in Wort und Handlung alles dasjenige zu vermeiden versteht, was der Komik irgend eine Handhabe bieten könnte. Dadurch, dass Molière seine Stoffe fast immer aus der bürgerlichen Wirklichkeit entlehnte, zeigt er sich also, im Gegensatz zu Shakspeare, als einen ächt komischen Dichter. Wollte er keine blossen Phantasie-Komödien schreiben, sondern Werke mit tieferer komischer Charakteristik; wollte er überhaupt vorwiegend komisch auf uns wirken, so musste er es geradezu vermeiden, jene feinere abgeschliffene Welt vornehmer Cavaliere auf die Bühne zu bringen. Der gewöhnliche Bürger, der Handwerker und Bauersmann, denen es an Zeit und Gelegenheit fehlt, sich jenen Takt und jene Sicherheit des Umganges zu erwerben; die sich, ohne Furcht vor dem Lächerlichen, mit all ihren Ecken und Eigenthümlichkeiten, in voller Naturwahrheit, geben wie sie sind, eigneten sich besser zu seinem Zweck. Zur tragischen Bearbeitung, zur Entwickelung jener gepriesenen ätherischen Gefühls- und Naturpoesie waren sie freilich wenig geeignet. Wir haben aber den Molière nicht als Tragiker, nicht als Lyriker, als elegischen und sentimentalen Gefühls- und Naturdichter, sondern als Komiker zu beurtheilen.

Aber nicht blos der bürgerlichen Wirklichkeit, sondern auch der bürgerlichen Wirklichkeit musste Molière seine Stoffe entlehnen, wenn er sie überhaupt komisch bearbeiten wollte. Shakspeare's komische Figuren sind gleichfalls dem Bürger- und niederen Stande entnommen, aber nicht der Wirklichkeit. Shakspeare reisst sie mit Gewalt aus der bürgerlichen Wirklichkeit, in welcher sie wurzeln, heraus, um sie in jene phantastische Welt ritterlicher Cavaliere zu verpflanzen. Will der Dichter gewisse Stände, bestimmte Charaktere des menschlichen Lebens schildern, so muss er sie uns mit denselben Bestrebungen, in demselben Wirkungskreise vorführen, in welchem und mit denen sie uns in der Wirklichkeit entgegentreten.

Jeden Stand, jeden Charakter muss uns der Dichter in der Thätigkeit und Umgebung, die diesem Stande und Charakter eigen sind, vorführen, wenn sich ihm die Gelegenheit bieten soll, dieselben mit den ihnen anhaftenden Eigenthümlichkeiten auf eine natürlich wahre und poetisch wirksame Weise zu schildern.

Zugleich mit den Charakteren muss sich uns der Boden zeigen, aus welchem diese Charaktere hervorgewachsen sind, und in dem sie wurzeln; die Luft, welche sie athmen, und welche ihnen neue Nahrung zuführt. Nur auf diese Weise kann uns der Dichter den Glauben an die wirkliche Existenz seiner Geschöpfe beibringen; nur so können sich dieselben auf ächt dramatische Weise in Wort und Handlung mit all ihren Eigenthümlichkeiten vor uns entwickeln. Der concrete Boden, auf dem uns nun in der Wirklichkeit der Bürgersmann mit all seinen charakteristischen Eigenschaften am wahrsten, natürlichsten und klarsten, und zugleich am vollständigsten und kräftigsten entgegentritt, ist im engeren Sinne seine Familie, im weiteren Sinne der seinem Stande oder der Eigenthümlichkeit seines Charakters entsprechende Wirkungskreis überhaupt. Und dies ist gerade der Boden, auf dem Molière, so weit der allgemeine Gedanke, den er darzustellen sucht, es erlaubt, uns seine so verschiedenartigen, mannichfaltigen Gestalten vorführt. Die Hauptcharaktere seiner Stücke sind fast immer Familienväter, welche auf dem Gebiete, wo sie unumschränkt zu herrschen vermögen, in der Familie, alles nach ihrem Sinn, und ihrem Charakter gemäss, zu regeln bestrebt sind. Aus dem Widerstand, auf den sie stossen, entwickelt sich die dramatische Handlung, die ihnen somit Gelegenheit giebt, ja sie dazu zwingt, sich auf eine naturgetreue, erschöpfende und zugleich dramatisch wirksame Weise zu offenbaren. Der Kaufmann, der Holzhacker, der Arzt, der Apotheker u. s. w. werden uns, so weit es möglich ist, in dem ihnen eigenthümlichen Wirkungskreise, mit den ihrem Stande und ihrem besonderen Charakter eigenen Sitten, in Sprache und Benehmen vorgeführt. Und nur auf diese Weise, nur dadurch, dass uns Molière seine Charaktere in der concreten Wirklichkeit vorführt, in welcher sie wurzeln und aus der sie hervorgewachsen sind, konnte es ihm gelingen, zugleich so tiefe, so wahre und so dramatisch wirksame Bilder

vom menschlichen Leben zu entwerfen, wie sie auch Laun und Bohtz in seinen Werken bewundern.

Shakspeare's niedrig komische Figuren hingegen, wenn man sie mit ihren Urbildern in der wirklichen Welt zusammenhält, erscheinen als reine Ausgeburten der Phantasie. Da der Dichter sie uns nicht auf dem Boden vorführt, in dem sie wurzeln, nicht in der ihrem Stande und ihrer bürgerlichen Stellung entsprechenden Thätigkeit und Umgebung, so machen sie unwillkürlich den Eindruck in der Luft schwebender Figuren, die der blossen Phantasie des Dichters ihre Entstehung verdanken. Da er ihnen den Boden der Wirklichkeit unter den Füssen hinweggezogen hat, so haben sie keine Gelegenheit, die ihrem Stande und Charakter eigenthümlichen Lächerlichkeiten auf eine ächt dramatische Weise, in Handlungen und Worten zu offenbaren; selbst ihre Reden und Gespräche können sich nicht um diejenigen Gegenstände drehen, mit welchen sie sich in der Wirklichkeit zu beschäftigen pflegen. Ihre Thorheiten und Grillen erinnern daher nicht im geringsten an irgend welche menschliche Wesen, wie wir sie im wirklichen Leben vorfinden; ihre Lächerlichkeiten erscheinen nicht, als wären sie aus ihrem Charakter und aus den bestimmten Verhältnissen, in welchen sich dieser Charakter entwickelt hat, mit innerer Nothwendigkeit organisch hervorgewachsen, sondern als Willkür des Dichters. Man hat nicht das Gefühl, als müssten sie gerade die Dummheiten sagen, welche ihnen der Dichter in den Mund legt, und keine anderen; im Gegentheil, man begreift manchmal nicht, wie überhaupt ein Mensch so einfältig sein kann, wie die uns von Shakspeare vorgeführten komischen Charaktere. Molière's Gestalten hingegen bewahren, selbst wenn sie sich, wie am Schluss des Eingebildeten Kranken, im Bürgeredelmann, im *Pourceaugnac*, in den abenteuerlichsten Extravaganzen verlieren, eine gewisse Naturwahrheit. Selbst bei ihren grössten Tollheiten verlieren sie den Boden nicht unter den Füssen. Molière lässt die Thorheiten seiner Helden aus wirklich bestehenden Verhältnissen, ihrem Charakter gemäss, mit innerer Nothwendigkeit hervorgehen, aus den im Stücke vorgeführten Begebenheiten Nahrung ziehen, naturgemäss immer mehr anwachsen, bis sie uns am Schluss als wahre Ungeheuer grotesker Komik entgegentreten: Denkmälern der Bildhauerkunst vergleichbar, von riesigen Dimensionen, die aber auf festem Fun-

damente ruhen; üppige Gewächse eines tropischen Klimas, die auf dem ihnen eigenthümlichen Boden, in der zu ihrem Wachsthum und Gedeihen nothwendigen Luft und Umgebung, zu so gewaltiger Höhe emporgewachsen sind. Shakspeare's komischen Figuren fehlt der Boden unter den Füssen. Der Erde und der Luft ihrer Heimath entrissen, in ein fremdes Klima versetzt, blühen sie nicht in natürlicher Frische und Gesundheit empor; sondern durch eine künstliche Sonne erwärmt, können sie nur mit Mühe ein schwaches, nothdürftiges Leben fristen. Es sind in der Luft schwebende Bildsäulen, die man ihres Fundamentes beraubt hat. Molière zeigte sich also gerade darin als ächten komischen Dichter, dass er seine Stoffe der bürgerlichen concreten Wirklichkeit entlehnte und dass er uns seine Charaktere in dieser Wirklichkeit vorführte, der sie allein die Berechtigung ihrer Existenz verdanken und in der sie sich einzig und allein auf eine kräftige und naturgemässe Weise offenbaren und entwickeln konnten.

Zur Vertheidigung Molière's erlaube man uns, an einige Worte eines seiner grössten Bewunderer und eines seiner heftigsten Gegner zu erinnern, Göthe's und A. W. v. Schlegel's.

Letzterer hat freilich wenig daran gedacht, dass die anzuführende Stelle einmal dazu dienen sollte, den Molière zu rechtfertigen. Wie man sehen wird, hatte er, wie immer, die Absicht, die Franzosen zu tadeln. Sein Tadel trifft aber am meisten Shakspeare und die von ihm bewunderten Engländer und Spanier. Molière gereicht die Stelle gerade zum grössten Lobe.

Wir finden sie in

„August Wilhelm v. Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.“ Dritte Ausgabe. Erster Theil. 1846. S. 130.

„Das Lustspiel anderer Völker ist meistens aus sehr begreiflichen Gründen in den bürgerlichen Kreis herabgestiegen; das französische hingegen spielt gewöhnlich in den oberen Klassen der Gesellschaft. Man spürt auch hier den Einfluss des Hofes als des Mittelpunktes der gesammten Nationaleitelkeit. Diejenigen Zuschauer, welche in der Wirklichkeit keinen Zutritt zur grossen Welt hatten, waren doch geschmeichelt, auf der Bühne mit Marquis und Chevaliers umzugehen; und während der Dichter die modigen Thorheiten verspottete, suchten

sie etwas von jenem beneideten privilegirten Welttone zu erhaschen. Die Gesellschaft schleift die Ecken der Charaktere ab; die Jagd auf das Lächerliche ist ihre einzige Unterhaltung, und sie übt daher in der Geschicklichkeit, gegen die Beobachtungen anderer auf seiner Hut zu sein. Hier fällt jenes natürliche, treuherzige und dadurch jovialische Komische der bürgerlichen Stände hinweg, und es wird ein anderes, erst durch die Gesellschaft eingeimpftes an die Stelle gesetzt, was die fade Leerheit einer so zwecklosen Lebensweise an sich trägt."

Die Worte Göthe's lesen wir in den Eckermann'schen Gesprächen. Bekanntlich sind Göthe's Werke fast alle Gelegenheitsgedichte, ganz wie die Molière's. Was er selber darüber bemerkt, würde schon allein hinreichen, um den geistesverwandten Molière zu rechtfertigen.

Göthe über Gelegenheitsgedichte.

„Die Welt ist so gross und reich und das Leben so mannichfaltig, dass es an Anlässen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte sein, d. h. die Wirklichkeit muss die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben. Allgemein und poetisch wird ein specieller Fall eben dadurch, dass ihn der Dichter behandelt. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte, sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten, aus der Luft gegriffen, halte ich nichts. Man sage nicht, dass es der Wirklichkeit an poetischem Interesse fehle; denn eben darin bewährt sich ja der Dichter, dass er geistreich genug sei, einem gewöhnlichen Gegenstande eine interessante Seite abzugewinnen. Die Wirklichkeit soll die Motive hergeben, die auszusprechenden Punkte, den eigentlichen Kern; aber ein schönes, belebtes Ganzes daraus zu bilden, ist Sache des Dichters."

Dass diese Stelle nicht blos eine Vertheidigung Molière's, sondern zugleich eine Verurtheilung Shakspeare's, ja überhaupt der ganzen Gattung der reinen Phantasie-Komödie enthält, brauchen wir wohl nicht weiter nachzuweisen.

Wir können uns nicht enthalten, über denselben Gegenstand noch einige Stellen aus der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste", aus den „Horen" (die

Verfasser sind nicht genannt) und aus „J. Schmidt's deutscher Literaturgeschichte“ anzuführen.

„Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste.“ Neunten Bandes Erstes Stück. 1769. S. 117.

„Wenn wir von dieser Sache überhaupt unsere Meinung sagen sollten, so glauben wir in der That, dass die blos imaginative Dichtungsart, so wenig sie dem Genie Fesseln anzulegen, so sehr sie ohne alle Schranken zu sein scheint, demunerachtet im Grunde wirklich eingeschränkter, unfruchtbarer und ärmer ist, als die, die sich an Wahrscheinlichkeit und Aehnlichkeit mit der Natur bindet. Die Einbildungskraft mag so sehr Schöpferin sein als sie will: so sind doch die Arten Geschöpfe, die sie sich so ganz nach ihrem eigenen Wohlgefallen zusammensetzt, einander weit mehr ähnlich, als die Dinge in der wirklichen Welt sind.“

In einem andern Aufsatze derselben Zeitschrift heisst es:

„Alles Wohlgefallen entspringt entweder aus dem, was unsere Kraft zu denken beschäftigt, oder aus dem, was unsere Empfindungen erweckt. Alles, was mit uns auf gewisse Weise zusammenhängen und uns mit sich vereinigen soll, muss entweder Gedanken, oder es muss Neigungen erregen, so wie sie zu unserer Natur und zu unserem Zustande passen. Wer uns interessiren will, muss uns viel zu denken geben, oder uns in Affect bringen.“

„Man kann es unseren Dichtern nicht oft genug wiederholen, dass es nicht blos durch Leidenschaften möglich ist, zu interessiren, dass sie durch diese nur selten und immer nur Augenblicke lang interessiren; dass es nur allein der Reichthum der Vorstellung, die Wichtigkeit und die Menge dessen, was sie uns zu denken geben, sein kann, was uns bei einem grösseren Werke von Anfang bis zu Ende geschäftig, aufmerksam und befriedigt erhalte. Das rührendste Drama erregt bei dem empfindlichsten Zuschauer immer nur Blitze der Empfindung. Auf einen Augenblick, wo man getäuscht wird, folgt eine weit längere Zeit, wo man wieder sich und die Schauspieler für das erkennt, was sie sind. Für einen Vorfall, für eine Rede, die unmittelbar Leidenschaft erregt, giebt

es hundert, die nur Vorstellungen erwecken. Das Vergnügen, Mitleiden und Schrecken zu empfinden, geniesst man also nur in einzelnen und kurzen Stellen eines Trauerspiels. Aber das Vergnügen, Menschen von einem unterscheidenden Charakter, einem gebildeten Geiste, feinen Sitten, einer edlen Sprache, über wichtige Vorfälle des Lebens reden zu hören, das können wir in allen Auftritten und ohne Unterbrechung geniessen. Elend oder Glückseligkeit sehe ich nur am Ende des Stückes, aber denkende und handelnde Menschen sehe ich durch das ganze. Ist nun der Dichter um weiter nichts bekümmert gewesen, als blos diesen Fall seines Helden recht schrecklich zu machen, so wird auf viele lange Weile endlich ein ergötzender Augenblick folgen, der noch dazu durch den vorhergehenden Verdruss die Hälfte seiner Kraft schon verloren hat. Hat aber der Dichter durch das ganze Stück Nahrung für meinen Geist ausgestreut, lässt er seine Personen so reden, dass sie mich mannichfaltige und wichtige Sachen lehren, mich an vieles erinnern, viele dunkle Bemerkungen deutlich, viele Wahrheiten, die ich abstrakt erkannte, anschauend machen: dann wird er mich bei den unerheblichen wie bei den wichtigen Vorfällen, am Anfange wie bei der Katastrophe seines Stückes, ergötzen; die erwartende Begierde nach dem Zukünftigen wird durch das süsse Gefühl des Gegenwärtigen gemässigt werden, und mein Herz wird für die letzteren starken Eindrücke, die er für dasselbe bestimmt, nur desto mehr geöffnet sein.“

„Dies nämlich fragt sich jetzt: was für Gegenstände muss denn also der Dichter wählen, wie muss er sie bearbeiten, wenn er die meisten, wenigstens die aufgeklärten, die gesitteten Menschen durch die Vorstellungen, die er in ihnen erweckt, interessiren will?

Er muss, werden wir überhaupt antworten, diejenigen Gegenstände wählen, von welchen er erwarten kann, dass sie in aller dieser Menschen Seelen correspondirende Begriffe finden, und dass sie mit den alten Empfindungen derselben zusammenhängen; er muss diese Gegenstände so bearbeiten, dass sie die Züge dieser Bilder, die Spuren dieser Empfindungen getreu wieder darstellen, aber in denselben mehr, und

dieses deutlicher oder anschauender zeigen, als die Seele selbst in ihnen entdeckte.

Nach dem ersten Grundsatze also werden erstens die Dinge, welche ein wahres Interesse haben sollen, natürliche Gegenstände und deren ihre natürliche Veränderungen sein müssen, Dinge, deren Gattung wir durch unsere eigene Erfahrung kennen. Die wirkliche vor uns liegende Welt ist es, aus der alle unsere Ideen geschöpft, auf die alle unsere Neigungen gerichtet sind. Sie ist der Inbegriff alles dessen, was uns verständlich oder wichtig oder angenehm sein kann. Ihr Reichthum füllt den ganzen Umfang unserer denkenden Kraft, und erschöpft das ganze Mass unserer Empfindsamkeit. Wer ungesehene Gestalten und unerhörte Veränderungen uns vorstellt, der führt uns in fremde Welten, wo wir andere Organe nöthig hätten, um zu sehen, und ein ander Herz, um zu fühlen, was uns gezeigt wird. Das schlimmste ist, dass derjenige selbst diese Organe und dieses Herz nicht hat, der uns diese Dinge zeigen will. Diese neuen Welten sind blos aus einigen Trümmern der gegenwärtigen erbaut, die grösstentheils übel zusammengefügt, und dadurch weit unkenntlicher, weit unkräftiger geworden sind, als sie in ihrer alten Anordnung waren. Einige Kunstrichter, die, wie uns dünkt, mehr nach alten Mustern und alten Regeln, als nach der Natur und nach ihrer eigenen Empfindung philosophiren, haben der sogenannten Imagination, welche ganz neue, in der Natur nicht vorhandene Wesen und Begebenheiten erfindet, einen viel zu hohen Rang unter den dichterischen Fähigkeiten, und ihren Werken einen viel zu grossen Werth beigelegt. Vom Longin oben an bis herunter zu dem Engländer Dufft wollen uns diese Herren durchaus überreden, dass den Homer nichts grösser mache, als sein Jupiter, wenn er mit seinem Haupte den Olymp erschüttert, und die Pferde des Mars, wenn sie mit einem Schritte so weit ausgreifen, als man von einem hohen Berge sehen kann; dass Shakspeare's Genie nirgends mehr hervorleuchte, als wo er seine Hexen und Ungeheuer reden lässt; und dass Pope blos ein feiner Versificateur sein würde, wenn er nicht zum Glücke den Gabalis gelesen, und in seinen Lockenraub Sylphen und Gnomen gebracht hätte. Wenn diese Kunstrichter nach ihrem wirklichen Gefühle reden, so ist es freilich ein sicherer Beweis, dass das unsrige kein allgemeines Gefühl sei.

Denn dies geht ganz darauf, dass es ein grösseres Genie erfordere, das Wirkliche und das Natürliche, als das Erdichtete und das Uebernatürliche zu schildern (wir reden hier blos von den redenden Künsten), oder dass, wenn auch das letzte mehr Bewunderung erregen sollte, doch das erste uns interessiren könne."

„Alle diese Geschöpfe der mythologischen und Feenwelt sind im Grunde wirklich nur abstracte Begriffe. Es ist Macht, oder Grösse, oder Geschwindigkeit, oder irgend eine andere solche Eigenschaft, allein, im höchsten Grade gedacht, die den Namen Jupiter oder Oberon bekommt."

„Man hat es tausendmal wiederholt, dass die Natur eingeschränkt, aber das Feld der Imagination unendlich sei. Uns dünkt, die imaginative Welt ist gegen die wirkliche ein enges, armseliges Gehege, wo man immer dasselbe Wild unter neuen Namen hascht; und weil man sich lange im Kreise herumbewegt hat, glaubt, dass man sehr weit fortgekommen sein müsse. Aber gesetzt, wir wären so gute Schöpfer, dass wir wirklich neue individuelle Naturen hervorbringen, und sie hinlänglich abwechseln könnten: was können uns alle diese Wesen angehen, die wir niemals um uns herum gesehen, mit denen wir niemals in irgend einem Verhältnisse gestanden haben, und von denen wir wissen, dass wir nichts weder zu hoffen, noch zu fürchten haben? — Wenn uns diese Götter-, Zauberer-, Feen- und Ritterwelt jetzo noch gefallen soll: so muss es entweder dadurch geschehen, dass unter diesen fremden Namen wirkliche Menschen aufgeführt werden, oder dass sie doch zuweilen wie die uns bekannten Dinge wirken und leiden; oder es müssen Anspielungen, es muss Scherz, Satire, mit einem Worte eine Art von verborgenem Sinne sein, der unter diesen Bildern hervorleuchtet. Diese Dinge und ihre Begebenheiten müssen nur als das Mittel gebraucht werden, durch welches andere, die uns eigentlich interessiren, ins Auge fallen sollen.

Aus dieser Regel folgt zweitens, dass uns nichts mehr interessiren kann, als Schilderungen des Menschen, seiner Sit-

ten und seiner Vorfälle. — Denn mit dem Menschen haben wir doch von dem ersten Augenblicke unseres Bewusstseins an am meisten zu thun, mit ihm verbinden uns unsere Bedürfnisse am genauesten, auf ihn macht uns unsere Natur am öftersten aufmerksam. Geschäfte und Vergnügungen, alles, wodurch wir Begriffe bekommen oder gewisse Neigungen annehmen, beziehen sich nur auf Menschen, oder werden mit ihnen gemeinschaftlich unternommen und genossen. Also müssen von keiner Sache in der Natur so viele Elemente von Ideen bei uns vorhanden, auf keine muss unsere Neugierde so sehr gerichtet sein, zu keiner Erkenntniss muss so viel Anlage und so viel Bedürfniss in uns liegen, als zu der Kenntniss des Menschen. — Man weise uns den Menschen, den geringen wie den hohen, in ausserordentlichen oder in alltäglichen Vorfällen; aber man weise ihn uns so, wie wir ihn eigentlich kennen wollen, als einen denkenden, empfindenden Menschen; man finde die wahren Worte, die ihm seine Situation eingeben; die eigentlichen Handlungen, zu denen ihn sein Charakter treiben muss: und unsere ganze Seele wird bei dem Anblicke in eine Geschäftigkeit kommen, die sie an nichts weiter denken lässt; der ganze Vorrath ihrer Ideen wird sich, so zu sagen, in Bewegung setzen, und das ganze System ihrer Empfindungen wird erschüttert werden."

Der Verfasser des Aufsatzes in den „Horen" vertritt dieselbe Ansicht.

„Die Horen", eine Monatsschrift, herausgegeben von Schiller. Fünfter Band. Tübingen 1796.

(S. 26.) „Sind nicht in den epischen Gedichten, die wir wegen des Wunderbaren ihrer Fictionen schätzen, eben die Stellen die erhabensten, deren Schönheiten ganz unabhängig vom Wunderbaren sind? Was man in Milton's Satan bewundert, ist der Mensch, was von Achill übrig bleibt, ist sein Charakter, was man bei der Leidenschaft Reinald's zu Armiden vergessen möchte, ist die Zauberei, die sich zu den Reizen gesellt, die ihn entzündet haben. Was in der Aeneis wirkt, sind die Empfindungen, die zu aller Zeit allen Herzen angehören, und unsere tragischen Dichter, die aus alten Schriftstellern Gegenstände wählten, haben sie fast ganz von den

wunderbaren Maschinen abgesondert, die man meist an der Seite der grossen Schönheiten, wodurch die Werke des Alterthums sich auszeichnen, wirksam findet."

(S. 28.) „In dem Wahren findet man so wenig Ursache zur Fröhlichkeit, dass gewiss in den Werken, die ihr gewidmet sind, das Wunderbare manchmal nöthig ist. Empfindung und Nachdenken erschöpfen sich nie; aber der Scherz ist ein Glück des Ausdrucks oder des Gewahrwerdens, dessen Rückkehr man nicht berechnen kann. Jede Idee, die Lachen erregt, könnte die letzte sein, die man jemals entdeckte; es ist kein Weg, der zu dieser Gattung führte; es giebt keine Quelle, aus der man mit Gewissheit schöpfen könnte. Man weiss, sie existirt, weil sie sich immer erneuert; aber man kennt weder die Ursache, noch die Mittel. Der Ton des Scherzes bedarf mehr Begeisterung, als der erhöhte Enthusiasmus selbst. Diese Heiterkeit in dichterischen Werken, die nicht aus einem Gefühl von Glück entsteht, diese Heiterkeit, von der der Leser weit mehr Genuss als der Schriftsteller hat, ist ein Talent, zu dem man auf einmal gelangt, das sich ohne Abstufung verliert, dem man wohl eine Richtung geben, an dessen Stelle man aber keine Fähigkeit des grössten Geistes setzen kann. Wenn also das Wunderbare oft zu den Werken, die immer heiter sind, passt, so mag wohl die Ursache sein, weil sie niemals die Natur vollkommen malen; niemals kann eine Leidenschaft, ein Schicksal, eine Wahrheit munter sein; nur aus einigen flüchtigen Schattirungen solcher ernsthafter Ideen können lächerliche Contraste hervorspringen.

Es giebt eine Gattung, weit über diejenige erhaben, von der ich eben sprach, die zwar auch scherzhafte Situationen hervorbringt, ich meine die Werke des komischen Talents; aber eben der Vorzug, dass seine ganze Stärke auf natürlichen Charakteren und Leidenschaften beruht, würde ganz verändert und geschwächt werden, wenn man dabei das Wunderbare brauchen wollte. Mischte sich in den Charakter des *Gil Blas*, des *Tartuffe*, des Menschenfeindes irgend etwas Wunderbares, so würde unser Geist durch diese Werke weniger getroffen, weniger verführt werden.

Die Nachahmung des Wahren bringt immer grössere Wirkungen hervor, als übernatürliche Mittel. Ohne Zweifel erlaubt uns die hohe Metaphysik anzunehmen, dass es über unsere

Fassungskraft Gedanken, Gegenstände, Wahrheiten und Wesen giebt, die über alle unsere Begriffe reichen; aber da wir von diesen abstracten Regionen nicht den mindesten Begriff haben, so können wir, selbst mit unserem Wunderbaren, ihnen nicht näher kommen; das Wunderbare bleibt vielmehr unter der Wirklichkeit, die wir kennen; übrigens begreifen wir nichts, als was mit der Natur des Menschen und der Dinge übereinstimmt.

Alles also, was wir unsere Schöpfungen nennen, ist nichts als eine unzusammenhängende Versammlung von Ideen, die wir aus eben der Natur ziehen, von der wir uns zu entfernen suchen. In dem Wahren ist der göttliche Stempel. Man giebt zu, das Genie erfinde, und doch nur, indem es entdeckt, vereinigt darstellt das, was ist, verdient es den Ehrennamen eines Schöpfers."

Der grösste deutsche Kritiker des neunzehnten Jahrhunderts endlich, J. Schmidt, begnügt sich nicht mit Allgemeinheiten. Er hat die Kühnheit, Shakspeare ohne weiteres wegen der dramatischen Bearbeitung märchenhafter Stoffe in seinem Sommernachtstraum und Wie es Euch gefällt zu tadeln. Die Stelle, welche wir anführen (er spricht sich noch öfter in demselben Sinne über diese Frage aus), befindet sich in dem ersten Bande des genannten Werkes S. 391. Sie lautet wie folgt:

„Wenn schon die novellistische Umdichtung des Märchens dem Stoff seine natürliche Farbe nimmt, so ist das bei der dramatischen Bearbeitung noch viel schlimmer. Vom Drama müssen wir einen psychologischen Zusammenhang und ethischen Gehalt verlangen: der Reiz des Märchens liegt aber gerade darin, dass man nach keinem von beiden ein Bedürfniss fühlt. Hier, wie in vielen anderen Fällen sind die Romantiker durch das Beispiel Shakspeare's verleitet worden, namentlich durch das Wintermärchen, den Sommernachtstraum und Wie es Euch gefällt."

Die von Molière gewählten Stoffe gaben ihm jedenfalls hinlänglich Gelegenheit, menschliche Leidenschaften auf die tiefste und zugleich komischste Weise zu schildern. Will man dies nicht zugeben? Nun, desto besser; um so grösser sein komisches Genie, wenn er sie trotzdem auf eine solche Weise

zu benutzen verstand; denn, dass er dies gethan, haben Laun und Bohtz selber zur Genüge anerkannt. Molière entlehnte seine Stoffe ebenso sehr der ihn umgebenden Wirklichkeit und dem bürgerlichen Leben, wie Aristophanes. Nur stellte Aristophanes den Menschen vorwiegend im Verhältniss zum Staate, Molière rein individuell im Privatleben dar, weil zur Zeit des Aristophanes der Mensch mehr als Staatsbürger, zu Molière's Zeiten (wie auch jetzt noch) vorwiegend als Individuum und in seinem Verhältniss zur Gesellschaft aufgefasst wurde.

Unsere Gegner werden sich aber schwerlich hierdurch zum Schweigen bringen lassen. Sie werden dabei bleiben, dass in Molière's Komödien der prosaische Verstand zu sehr vorherrscht. Der Tadel würde nur von den Stoffen auf die Bearbeitung derselben, unmittelbar auf den Dichter selbst zurückfallen.

b) Shakspeare poetisch, Molière prosaisch in der Bearbeitung ihrer Stoffe?

Worin zeigt sich nun aber das Uebergewicht des Verstandes in der Bearbeitung dieser Stoffe? Wiegt der Verstand darin mehr vor, als diese Stoffe selber es verlangten? Ist Molière's prosaischer Sinn ihm hinderlich gewesen, die Gedanken, welche er zur Darstellung bringen wollte, auch wirklich auf eine dramatische, auf eine rein komische Weise, wie man es von einem Komiker verlangen muss, zur Darstellung zu bringen?

Wir werden den Dichter erst vom Standpunkte der dramatischen Poesie im allgemeinen und dann vom Standpunkte des Komischen zu rechtfertigen suchen.

Vertheidigung Molière's vom dramatischen Standpunkt im allgemeinen.

Der Verstand ist, wie schon bemerkt, das durch einen bestimmten besonderen Zweck, und da dieser Zweck in der wirklichen uns umgebenden Welt erreicht werden soll, zugleich auch durch die Gesetze der Wirklichkeit, der Zeit und des Raumes gebundene, die Phantasie hingegen das freie, durch keinen bestimmten Zweck, und somit auch nicht durch die Gesetze der Wirklichkeit gebundene Denken. Ist nun aber die Poesie, oder die Kunst, deshalb, weil sie vorwiegend unsere Phantasie befriedigen soll, gleichfalls an keine

Gesetze des Verstandes gebunden? Sie wäre es, wenn auch sie keinen bestimmten Zweck verfolgte. So lange unsere Phantasie keine bestimmten Ziele verfolgt, darf sie freilich sich selbst überlassen, frei und ungebunden in der Zeit und dem Raume sich ergehen. Die Phantasie des Dichters und Künstlers hat aber einen Zweck. Sie will und soll auf unsere Phantasie wirken; letzterer soll sie irgend ein Gefühl oder einen Gedanken auf eine so angenehme, anschauliche und gewaltige Weise vorführen, dass dieselbe gezwungen wird, sich in der Anschauung desselben zu verlieren. Durch diesen Zweck ist sie gebunden. Aus ihm (und ihm allein) lassen sich gewisse Regeln ableiten, die auch die Phantasie des Künstlers beobachten muss, wenn er nicht von vornherein auf den Erfolg seiner Bemühungen verzichten will. Daher redet der Sprachgebrauch nicht blos von künstlerischer Phantasie, sondern auch von einem künstlerischen Verstande. Ohne das Licht dieses Verstandes würde die Phantasie des Dichters regellos im Finstern herumtappen und vielleicht Werke hervorbringen, die statt des Wohlgefallens, nur das Gefühl des Abscheus zu erregen vermöchten. Man darf von jedem Dichter erwarten, dass er künstlerischen Verstand mit der schöpferischen Thätigkeit der Phantasie vereinige. Dieser Verstand soll die Gesetze erkennen, deren Beobachtung ihm die Erreichung seines Zieles erleichtern, deren Vernachlässigung dieselbe gefährden würde. Sein Verstand soll während der begeistertsten, ungebundensten Thätigkeit der Phantasie fortwährend über letztere Wache halten, damit sie nirgends über die ihr von ihrem Zwecke selbst vorgesteckten Grenzen hinausgehe. Diese Grenzen sind aber bestimmt erstens durch die Beschaffenheit der menschlichen Phantasie selbst, auf welche der Dichter zu wirken beabsichtigt; zweitens durch die Natur der Gefühle oder Gedanken, welche er unserer Phantasie veranschaulicht; drittens durch die besondere (lyrische, epische, dramatische) Form, in welcher, und durch den besonderen (komischen, tragischen etc.) Standpunkt, von welchem er uns dieselben vorführen will.

Also erstens durch die Natur unserer Phantasie selber. Wenn man auch manchmal um der Klarheit willen von der Phantasie, dem Gefühle und dem Verstand als etwas Getrenntem redet, so sind dies doch in der That nur verschiedene

Aeusserungen und Thätigkeiten des einen menschlichen Geistes. Bei einem normalen Menschen, und nur einen solchen darf der Künstler vor Augen haben (oder vielmehr er muss selber ein normaler Mensch sein), bei einem normalen Menschen wiegt keine einzige jener drei Seiten oder Thätigkeiten des Geistes zur Beeinträchtigung der andern vor. Der Dichter darf also unsere Phantasie nicht auf Unkosten des Verstandes und des Gefühls zu befriedigen suchen. Freilich soll er vor allem unsere Phantasie zufriedenstellen. Erregen aber die Mittel, durch welche er dies zu thun sucht, den Widerspruch des Verstandes oder des Gefühls, so wird durch den Widerspruch dieser Geisteskräfte auch *sie* im künstlerischen Genuss gestört und der Dichter muss selbst seiner Einwirkung auf unsere Phantasie verlustig gehen.

Diese von der Natur eines normalen Menschen der künstlerischen Phantasie gesteckten Grenzen müssen von allen Dichtern beobachtet werden, weil sie ja alle den Zweck verfolgen, auf die menschliche Phantasie im allgemeinen zu wirken; sie müssten denn darauf verzichten, über die Grenzen einer bestimmten Menschenklasse, bestimmter religiöser oder politischer Parteien, über die Grenzen ihrer Zeit und ihrer Nation hinaus zu wirken. Die grossen Dichter der Griechen haben gerade deshalb einen unvergänglichen Werth, weil sie, selber Menschen von normaler Geistesbeschaffenheit, mit der Kraft der schöpferischen Phantasie, Verstand und Gefühl in richtigem Einklang vereinigten. Calderon und andere spanische Dramatiker leiden an einem solchen Uebermass der Phantasie über die anderen Geisteskräfte, dass manche ihrer Werke den Verstand und das Gefühl eines Nichtkatholiken, eines normalen, nicht mit einer spanischen Phantasie begabten Menschen, empören müssen. Cervantes steht gerade deshalb so gross unter den Dichtern seiner Nation da, weil seine gesunde Natur sich über jene Einseitigkeiten zu erheben vermochte. Wenn doch einmal von Weltdichtern die Rede sein soll, so können wir nur solche mit diesem Namen beehren, die mit grosser Kraft der Phantasie auch jene übrigen Geisteseigenschaften in richtigem Einklang vereinigen, und daher jeden normalen Menschen, gleichviel, welcher Nation und welcher Zeit er angehören mag, zu befriedigen vermögen. Als solche Weltdichter zeigen sich vor allem Homer, Cervantes in seinem

Don Quixote, Molière fast überall, Shakspeare, Racine, Schiller und Göthe in ihren besten Werken.

Die der dichterischen Phantasie gesteckten Grenzen und Gesetze sind zweitens bestimmt durch die Natur der Gefühle und Gedanken, welche uns vorgeführt und anschaulich gemacht werden sollen. Und hier sind nun je nach der Beschaffenheit jener Gedanken und Gefühle auch diese Grenzen und Gesetze sehr von einander verschieden. Will der Dichter uns gar keinen bestimmten Gedanken oder kein besonderes Gefühl vorführen; sucht er nur das des Abenteuerlichen in uns zu erregen, d. h. nur unsere Phantasie im allgemeinen zu beschäftigen: so hat er weiter keine Gesetze zu beobachten, als die vorher genannten, welche aus der Natur unserer Phantasie selber hervorgehen. Der Dichter kann sich also ganz frei ergehen, und wird durch den Stoff nicht im geringsten beschränkt; im Gegentheil, da er sich gewiss nach einem Stoffe umsehen wird, der schon an sich die Phantasie zu befriedigen im Stande ist, so kommt ihm derselbe bei seiner Thätigkeit zu Hilfe. Er hat daher in diesem Falle am wenigsten Hindernisse zu überwinden, bedarf also hier im allergeringsten Grade der schöpferischen Phantasiethätigkeit; und trotzdem geniesst er noch den Vortheil, dass der oberflächliche Beobachter, weil nur seine Phantasie, nicht sein Verstand in Thätigkeit gesetzt wird, in dem Glauben befangen sein muss, hier zeige sich die schöpferische Kraft der Phantasie in ihrer vollen Grösse.

Will uns der Dichter hingegen einen besonderen Gedanken, ein besonderes Gefühl, bestimmte Charaktere oder Leidenschaften, und zwar wie es sein soll, mit möglichster Kraft, Klarheit und Anschaulichkeit (also mit Ausschliessung alles andern) vorführen, so muss sein künstlerischer Verstand der Phantasie die Flügel beschneiden. Nicht der prosaische, nein, der künstlerische Verstand, muss ihn zwingen, sich auf die Darstellung des einen Themas zu beschränken, wie wir schon früher hinlänglich gezeigt zu haben glauben. Der Hauptcharakter muss gerade solche und nur solche Eigenschaften besitzen, die am besten dazu geeignet sind, den Hauptgedanken oder das Hauptgefühl möglichst anschaulich hervortreten zu lassen, und nur diese Eigenschaften fortwährend in Wort und Handlung offenbaren. Auch die Nebencharaktere dürfen

nichts thun oder sagen, was nicht dem einen Hauptzweck diente, der das ganze Kunstwerk beherrschen soll, nämlich dem Zweck, unserer Phantasie den Hauptcharakter und somit den Gedanken oder das Gefühl, welches den Inhalt und die Einheit des Werkes bildet, auf's angenehmste, klarste und wirksamste zu veranschaulichen. Man sieht, dass die Aufgabe des Künstlers hierdurch bedeutend erschwert wird. Während es sonst ganz gleichgiltig war, mit welcher Geschichte, welchen Charakteren, welchen Reden und Handlungen der Dramatiker seine fünf Acte ausfüllte, wenn sie überhaupt nur unsere Phantasie anregten, so muss er hier reich genug sein, um uns durch die Darstellung eines einzelnen, ganz bestimmten Gedankens oder Gefühls fünf Acte hindurch fesseln zu können.

Und dabei läuft er noch die Gefahr, trotz aller angewandten Mühe, den allgemeinen Zweck der Poesie weniger zu erreichen, als der blosse Phantasiedichter. Letzterer beschäftigt von vornherein nur die Phantasie, nicht den Verstand. Er steht ohne weiteres auf rein poetischem Boden. Sobald hingegen der Dichter einen ganz bestimmten Zweck verfolgt, tritt er von dem Boden der Phantasie auf den des Verstandes hinüber; freilich nicht des prosaischen, sondern des künstlerischen Verstandes; denn der Zweck der Kunst erfordert es, dass er auf jenen Standpunkt hinübertrete. Damit aber dieser Standpunkt des künstlerischen Verstandes sich nicht in den des prosaischen verwandle, dazu bedarf der Dichter wieder einer Anstrengung der Phantasie, der ein Phantasiedichter überhoben ist. Er kann uns nicht verhindern, zu bemerken, dass er einen bestimmten Zweck verfolgt, und welches dieser Zweck sei. Er will und soll es nicht einmal verhindern; denn wie könnte er sonst seinen Zweck erreichen und uns denjenigen Gedanken, dasjenige Gefühl, welches ihn zum Dichten treibt, klar und anschaulich vorführen? Gleich von den ersten Scenen an soll er uns zeigen, wo er hinaus will, um seine Absicht desto sicherer zu erreichen. Wenn Ulrici den Shakspeare preist, weil er die Gedanken, welche er darstellen wollte, so sehr verheimlicht, dass sie nicht einmal für unseren Verstand erkennbar hervortreten, so ist das, wie schon bemerkt, ein sehr bedenkliches Lob, und zeigt nur, dass der Dichter im besten Falle gar keine Gedanken hat darstellen wollen.

Wie sollen wir aber die Grenzen feststellen, welche die Phantasie des Dichters innehalten muss, um bei der Darstellung eines bestimmten Gedankens nicht von dem Standpunkte des künstlerischen Verstandes auf den des prosaischen hinüber zu treten? Der Dichter soll bei allen Einzelheiten stets den Zweck des Ganzen im Auge haben; aber zugleich soll seine Phantasie uns diese Einzelheiten so lebendig und anschaulich vorführen, dass wir über denselben nicht den Zweck des Ganzen vergessen (wie könnten wir dies, da jede Einzelheit uns diesen Zweck vorführt?), sondern es darf sich uns nicht das Gefühl aufdrängen, dass jede Einzelheit nur um des Ganzen willen da sei. Jede einzelne Situation muss als solche unsere Phantasie anregen und beschäftigen, sie muss an und für sich unser ästhetisches Wohlgefallen erregen (denn die erste Regel der Kunst ist, wie schon Molière gesagt hat, zu gefallen). Dem Horaz'schen Spruche gemäss: *ridendo dicere verum*, muss uns jede Situation so lebhaft vorgeführt werden, dass sie unsere Phantasie, das durch kein bestimmtes Ziel gebundene Denken, befriedige. Wenn eine jede einzelne Scene dieser Aufgabe genügt und zugleich ihrerseits dazu beiträgt, den Gedanken des ganzen Werkes zur Anschauung zu bringen, so tritt der Zweck des Ganzen nicht mehr als prosaischer Verstand mit dem Phantasiegenuss in Widerspruch. Im Gegentheil, der Gedanke, der das Ganze beherrscht, kann selber ja nur dann schliesslich unserer Phantasie auf's anschaulichste entgegentreten, wenn jede einzelne Scene uns denselben auf diese Weise von verschiedenen Seiten vorgeführt hat. Es ist also der künstlerische Verstand des Dichters, der das Ganze beherrscht und dafür sorgt, dass die Phantasie-Eindrücke, welche aus den einzelnen Scenen hervorgehen, alle zusammen einen Gesammteindruck zur Folge haben. Dieser Gesammteindruck aber ist gerade die Veranschaulichung desjenigen Gedankens oder Gefühls, welches der Dichter darzustellen beabsichtigt.

Aber wie soll es der Dichter, z. B. der Dramatiker, anfangen, um jene beiden Zwecke, die Darstellung eines bestimmten Gedankens und die freie, scheinbar durch keinen besonderen Zweck gebundene Phantasie-Erregung so mit einander zu vereinigen, dass uns letztere vorzugsweise als das Ziel seines Strebens entgegentritt, und erst mittelbar durch dieselbe jener

Zweck erreicht wird? In einem Drama, wie in jedem Werke, das uns menschliche Wesen vorführt, nimmt das Schicksal dieser Wesen am meisten unser Interesse in Anspruch. Nur in ihrem Schicksal, in dem Conflict und dessen Lösung kann uns der abstracte Gedanke anschaulich entgegentreten. Wird der Conflict uns auf eine lebendige, dramatische Weise vorgeführt, unsere Phantasie durch die Darstellung desselben als solchen vollständig in Anspruch genommen, so tritt diese Darstellung selber für uns in den Vordergrund, und der prosaische, verstandesmässige Zweck macht sich nicht mehr auf eine störende Weise geltend. Der Gedanke, wenn es überhaupt ein Gedanke war, der den Dichter zum poetischen Schaffen anregte, erscheint nicht mehr in seiner Abstraction als Hauptzweck, sondern jene lebhafte, phantasieanregende Darstellung eines Bildes aus dem menschlichen Leben, in welchem sich derselbe verkörpert.

Um einen bestimmten Gedanken auf eine solche Weise zu verkörpern, dazu bedarf es offenbar einer grösseren Kraft der Phantasie, und zugleich eines höheren Grades von künstlerischem Verstande, als zur Abfassung einer blossen Phantasie-Komödie. Die Schwierigkeiten, welche der Dichter hier zu überwinden hat, sind im Ganzen folgende. Erstens hat er einen Conflict aus dem Leben heraus zu greifen, der sich zur dramatischen Darstellung gerade dieses Gedankens eigne; er hat uns menschliche Wesen vorzuführen, in deren Charakter und Schicksal derselbe uns auf die klarste, vielseitigste und tiefste Weise anschaulich entgegentreten kann. Er darf jeden Charakter nur in solche Situationen versetzen, in welche er bei den einmal gegebenen Verhältnissen auf eine natürliche Weise hineingerathen konnte und musste; in diesen Situationen soll er einen jeden wiederum so reden und handeln lassen, wie es jene Verhältnisse und Charaktere erfordern. Wird irgendwo der geringste Zweifel an der Natürlichkeit jener Verhältnisse und des Benehmens der Charaktere in diesen Verhältnissen bei uns rege, so tritt der prosaische Verstand mit seinen Zweifeln störend dem Phantasiegenuss in den Weg, mag nun die Unnatürlichkeit daher rühren, dass der Dichter nicht im Stande war, seinen Gedanken auf eine natürlichere Weise zur Darstellung zu bringen, oder aus sonstigen Gründen. In beiden Fällen sehen wir, wie der Dichter hinter den Coulissen seine Figuren wie Marionetten nach Belieben lenkt;

in dem ersteren Falle drängt sich der abstracte Gedanke des Stückes zur Beeinträchtigung des dramatischen poetischen Lebens hervor. Mag der Dichter nun die uns vorgeführten Personen lieben oder hassen, er muss sie alle *sine ira et studio* auf eine unparteiische Weise schildern, dass sich nirgends der Gedanke an seine besonderen Absichten vordrängt, dass wir überall die Ueberzeugung gewinnen, sie konnten und durften nur auf diese und keine andere Weise reden und handeln. Nur dann kann das vorgeführte Lebensbild als solches unsere Phantasie anregen und den abstracten Gedanken, welchen der Dichter darstellen will, in den Hintergrund drängen.

Aber dies allein würde noch nicht genügen. Der Dichter muss sich mit seinem ganzen Wesen, mit seinem ganzen Denken und Fühlen in die einzelnen Charaktere versenken, und so weit es die Entwickelung der dramatischen Handlung erfordert, aber auch nicht weiter, die Gedanken und Gefühle derselben auf die lebendigste und tiefste Weise zur Anschauung bringen, damit unsere Phantasie durch seine Darstellung gefesselt werde. Und dazu bedarf es vor allem der Kraft der Phantasie, während es zur Ueberwindung der vorher genannten Schwierigkeiten im gleichen Masse der Phantasie und des künstlerischen Verstandes bedurfte (vom Gemüth etc. reden wir hier nicht). Die Kraft, mit welcher der Dichter uns seine Gestalten vorführt, die Gewalt der Leidenschaft, mit der er sie erfüllt, ist es ganz besonders, was uns den Glauben an ihre Existenz, an ihre Naturwahrheit beibringt; ja sie kann uns selbst da, wo dieselben unnatürlich reden oder handeln, den Mangel an Naturwahrheit auf einen Augenblick vergessen und übersehen lassen. Dies ist manchmal bei Shakspeare der Fall, sogar in Romeo und Julie, im Macbeth und im Othello (siehe Rümelin); und darin allein schon zeigt sich, dass Shakspeare's vielgepriesener künstlerischer Verstand weit hinter der Kraft seiner schaffenden Phantasie zurückstand. Die grösste Kraft der Phantasie und des künstlerischen Verstandes besitzt aber derjenige Dichter, der sich streng darauf beschränkt, alle Personen nur das thun und reden zu lassen, was dazu dient, den darzustellenden Gedanken zu veranschaulichen, und trotzdem alle mit solchem dramatischen Leben zu erfüllen weiss, dass wir an diesem Lebensbild, abgesehen von seinem Inhalt, als solchem Gefallen finden. Es gehört mehr dichterische Kraft

dazu, alle Schwierigkeiten auf eine natürliche Weise zu überwinden, als sich durch einen *Salto mortale* darüber hinwegzusetzen. Es war schwieriger, den gordischen Knoten zu lösen, als ihn mit dem Schwert zu durchhauen. Alexander-Shakspeare pflegte das letztere vorzuziehen; Molière that das erstere.

Hiermit glauben wir im allgemeinen hinreichend angedeutet zu haben, auf welche Weise der Dramatiker im allgemeinen bei der Darstellung eines bestimmten Gedankens zu verfahren hat, um nicht von dem Standpunkte des künstlerischen auf den des prosaischen Verstandes hinüber zu gerathen. Handelt es sich ferner um die tragische oder komische Darstellung desselben, so kommen natürlich wieder andere Fragen in Betracht, die wir aber hier noch nicht berücksichtigen, weil wir vorläufig Molière nur als Dramatiker im allgemeinen zu rechtfertigen haben.

Wie bemerkt, tritt auch, unserer Meinung nach, der Verstand bei Molière mehr hervor als bei Shakspeare, aber nicht der prosaische, sondern der künstlerische Verstand.

1. Verstand bei Molière mehr hervortretend als bei Shakspeare in den einzelnen Charakteren.

So zuerst in den Charakteren der Personen. Letztere zeigen sich uns nicht blos von Seiten der Phantasie. Ihre Reden und Handlungen gehen nicht aus der Phantasie des Dichters, nicht blos aus der ihrigen, sondern aus ihrem vollständigen Charakter hervor. Durch die in den verschiedenen Charakteren begründeten, einander widerstrebenden Interessen wird die Handlung hervorgerufen. Mit dem ihm von der Natur verliehenen Mass von Verstand und Willenskraft sucht ein jeder, den Gegnern gegenüber, durch Wort und That seinen Standpunkt zu behaupten und seine Interessen zu verfechten. Wollte der Dichter überhaupt Charaktere schildern, wollte er die in den Charakter und das Schicksal der Personen niedergelegte Idee auf eine zugleich dramatische und natürliche Weise zur Anschauung bringen, so durfte er ihnen den Grad von Verstand und Willenskraft nicht vorenthalten, welcher denselben, ihrer Natur und ihrem Charakter nach, zukam, und dieser Verstand, diese Willenskraft musste sich in Wort und Handlung offenbaren.

Molière würde nur dann Tadel verdienen, wenn er den Personen seine eigene Einsicht geliehen, wenn er ihnen ein grösseres Mass von Verstand zuertheilt hätte, als mit ihrer besonderen Eigenthümlichkeit, mit ihrem Charakter vereinbar wäre. Nun bewundern aber Bohtz und Laun mehr als alles andere gerade die Naturwahrheit der Molière'schen Charaktere. Diese Naturwahrheit erstreckt sich, wie Laun selber bemerkt, sogar auf ihren Styl, was man gewiss nicht von den komischen Figuren der Shakspeare'schen Lustspiele behaupten kann. Wir wollen Laun selber reden lassen.

„Molière hat keinen Styl, aber seine Personen haben jede den ihrigen, ein grosses Lob für die Objectivität des dramatischen Dichters! Er ist auch nicht witzig für seine eigene Rechnung, und lässt seine Personen nur da Pointen, Bonmots und Sentenzen sagen, wo es für sie am Platze ist und sie sich und ihre Umgebungen dadurch charakterisiren. Um des Witzes willen bringt er nie einen Witz vor, der blos auf's Publikum berechnet ist, und macht, was in Frankreich unerhört, fast nie ein Wortspiel. Er leiht seinen Personen nie seinen eigenen Geist und flüstert durch ihr Sprachrohr dem Publikum kein Tendenzwort, keine Anspielung in's Ohr, die als aufgeklebt erscheint, und die Wahrheit und Unbefangenheit des Ganzen stört; in diesem Sinne hat Laharpe Recht, wenn er meint: Molière sei nie fein, aber immer tief."

„Schlegel's Bemerkung: die Charaktere seiner höheren Komödie beständen zum Theil nur aus Grundsätzen, die die Personen selbst gegen die Einwendungen der anderen durchfechten," fährt Laun weiter fort, „passt höchstens auf die weisen Brüder und Schwäger, die, des Dichters Ansicht vertretend und der Missdeutung vorbeugend, über den Conflicten stehen, dabei aber der dramatischen Lebenswärme entbehren und nicht frei sind von einer gewissen moralischen Pedanterie; sonst gelingt es ihm auch ohne Handlung durch den Fortschritt des bewegten und sich leidenschaftlich steigernden Gesprächs vortrefflich, die Charaktere sich in ihrer Eigenthümlichkeit bethätigen zu lassen; das Gespräch wird fast bei ihm zur Handlung, und gewinnt, was man nicht ausser Acht lassen darf, bei den lebhaften, zugleich mit Auge, Hand und Fuss redenden Franzosen eine mimische Lebendigkeit, die der trotz aller scheinbaren Monotonie, wenn gut gesprochene, mannich-

fach modulirte und scharf accentuirte Vers noch bedeutend hebt. Diese Lebendigkeit, Wahrheit und Natürlichkeit des Dialogs, der oft seitenlang aus lauter einsylbigen Wörtern besteht und dem stummen Spiele des Schauspielers alles anheimgiebt, ist unnachahmlich und verräth vor allem den in die Tiefen der Kunst eingedrungenen Dramatiker. Diderot schreibt darüber an Grimm: „„Molière ist öfters unübertrefflich, er hat Scenen von vier bis fünf Personen, die aus lauter einsylbigen Wörtern bestehen, und in denen jede Person nur ein einzelnes solches Wort sagt; aber dieses Wort ist ihrem Charakter gemäss und schildert ihn. Es giebt Stellen in den *Femmes savantes*, über denen Einem die Feder aus der Hand fällt.““

Diese Stelle ist zu treffend und stimmt im Grossen und Ganzen zu sehr mit unserer eigenen Ansicht überein, als dass wir uns das Vergnügen hätten versagen können, sie in ihrer ganzen Länge zu citiren. Ueberhaupt finden wir Laun's Charakteristik des Molière'schen Genies, abgesehen von den Stellen, wo die einseitige Vergötterung Shakspeare's seinen sonst klaren Blick geblendet zu haben scheint, so treffend, dass wir sie ohne weiteres zu unterschreiben vermöchten.

Obige Stelle enthält, wie man sieht, blos eine einzige tadelnde Bemerkung; und gegen diese müssen wir freilich Einspruch erheben. Sie betrifft die weisen Brüder und Schwäger. Diese weisen Schwäger sind Cléante im *Tartuffe*, Ariste in den *Femmes savantes*, und schliesslich Béralde in dem *Malade imaginaire* (letzteres Stück pflegt man freilich nicht zu den sogenannten höheren Charakter-Komödien zu rechnen). Man sieht also, dass jener Tadel schon an sich von keiner grossen Bedeutung wäre, weil er höchstens auf drei Stücke passen würde. Aber auch da ist er unberechtigt. Erstens sind jene weisen Brüder und Schwäger frei von aller Pedanterie; sie sind nur Vertreter des einfachen, gesunden Menschenverstandes. Sie stehen nicht auf einem besonderen, pedantischen, sondern auf einem allgemein menschlichen Standpunkte. Nur haben sie sich neben dem ihnen von der Natur verliehenen gesunden Menschenverstand eine höhere Bildung angeeignet, die ihnen die Fähigkeit verleiht, ihre Ansichten auf die kräftigste, zugleich einfachste und tiefste, nicht im geringsten pedantische Weise, zu vertreten. Man höre, was Walter Scott über denselben Gegenstand bemerkt: „Die Tiefe und die Kraft

des Molière'schen gesunden Menschenverstandes zeigt sich nicht weniger da, wo er seine eigenen gesunden und richtigen Urtheile entwickelt, als da, wo er den falschen Geschmack und die Affectirtheit anderer blosstellt. Ariste, Philinte und die anderen Personen, denen er (wie die Alten ihrem Chor) die Aufgabe ertheilte, über das Thema des Stückes ihre Betrachtungen anzustellen und seinen persönlichen Ansichten Ausdruck zu geben, zeichnen sich alle durch jene Festigkeit, Kraft und Einfachheit aus, die von den Aussprüchen der Wahrheit und der Weisheit unzertrennlich sein soll; und von dieser Wahrheit und Weisheit findet sich unendlich mehr in seinen Werken, als in den eigens dazu verfassten Lehren und Lebensregeln anderer Schriftsteller von geringerer Schärfe und schwächerem Genie."

Zweitens stehen jene Brüder und Schwäger nicht in dem Sinne über den Conflicten, wie Laun und auch Scott anzunehmen scheinen. Nur ihr Verstand, ihr Geist steht darüber, und auch dieser nur insoweit, als er alles von dem allgemein menschlichen Standpunkte richtig beurtheilt. Sie begnügen sich aber nicht damit, über die Ansichten und Handlungen anderer mit objectiver Ruhe ihr Urtheil abzugeben. Sie stehen nicht, wie der Chor der alten Griechen, über oder ausserhalb der Handlung, sondern treten ebenso gut, wie die anderen Personen des Stückes, der Thorheit oder Verkehrtheit der Hauptperson entgegen, betheiligen sich ganz bedeutend an dem Conflict und stellen sich entschieden auf die Seite der einen der kämpfenden Parteien. Es sind keine Prediger einer kalten, gefühllosen Weisheit, sondern Menschen von Fleisch und Blut. Die Kraft, die Wärme und der Eifer, mit welchem sie ihre Ansichten verfechten, die Gegenpartei bekämpfen, dieselbe von ihrem Ziele abzulenken suchen, zeigen uns, dass wir es mit kräftig fühlenden und strebenden, von lebendigem Eifer für das Gute und Wahre durchdrungenen und beseelten Wesen zu thun haben. Ja, manchmal verschmähen sie es nicht, wo die Lage es erfordert, zu den Waffen einer scharfen, bitteren Satire, zu feinem Spott u. s. w. ihre Zuflucht zu nehmen. Kurz, wir bekommen überall das Gefühl, dass wir nicht Abstractionen, sondern wirkliche Menschen von Fleisch und Blut vor uns haben, die trotz der Höhe der Bildung, zu welcher sie sich emporgeschwungen, für alle die Eindrücke empfäng-

lich geblieben sind, welche das Schicksal anderer in uns hervorrufen soll; ja, empfänglich für dieselben Gefühle des Hasses, der Bitterkeit, des Zornes, wie wir, ohne sich jedoch durch dieselben des klaren Urtheils über sich und andere, der Selbstbeherrschung berauben zu lassen.

So erscheinen diese Charaktere, wenn man sie mehr für sich allein betrachtet, ausser dem Zusammenhang, in welchem der Dichter sie vorführt. Betrachten wir sie als Theile des dramatischen Ganzen, so werden wir, anstatt zu tadeln, erst recht die Grösse, den feinen Takt, den richtigen Instinkt des Dramatikers erkennen lernen. Die Art und Weise, wie derselbe sogar diese Charaktere zu benutzen verstand, um dem Ganzen mehr Leben und Mannichfaltigkeit zu verleihen, muss uns mit Bewunderung erfüllen. Ihr Scharfblick durchschaut die Schwächen und heimlichen Absichten der Gegner. Sie verstehen es, dieselben von allen Seiten in die Enge zu treiben, und zwingen sie, auch vor unseren Augen ihre Schwächen und Verkehrtheiten herauszukehren. Dem Tartuffe gegenüber z. B. war nur einer von jenen weisen Brüdern und Schwägern der Molière'schen Komödie, ein Mann von der Bildung, Charakterkraft, Selbstbeherrschung und von dem Scharfblick des Cléante dieser Aufgabe gewachsen.

Also dienen jene weisen Brüder und Schwäger nicht blos dazu, den Missdeutungen vorzubeugen und den eigenen Ansichten des Dichters über das jedesmalige Thema den kräftigsten Ausdruck zu geben. Sie sprechen diese Ansichten nicht in Monologen zu ihrem eigenen Vergnügen aus, sondern im Kampfe mit dem Gegner, welchen sie aus den Schlupfwinkeln heraus zu treiben suchen, in die er sich mit seinen egoistischen Absichten verstecken möchte. Sie zwingen letzteren, alle ihm zu Gebote stehenden Mittel einer falschen Dialectik zu seiner Vertheidigung anzuwenden und die geheimsten Falten seines Herzens auf eine lebendige, dramatische Weise blosszulegen. Sie lassen uns in sein Herz Blicke thun, wie es uns sonst nicht möglich gewesen wäre.

Auf diese Weise gelingt es dem Dichter, nicht blos ihre eigenen Eigenschaften, sondern mit ihrer Hilfe auch die ihrer Gegner, und zu gleicher Zeit die Idee des Stückes, welche sich in jenem Kampfe offenbart, auf die tiefste, anschaulichste und dramatisch wirksamste Weise zur Anschauung zu bringen.

Denn die Bemerkung Laun's, dass es Molière, selbst ohne Handlung, vortrefflich gelinge, „durch den Fortschritt des bewegten und sich leidenschaftlich steigernden Gesprächs die Charaktere in ihrer Eigenthümlichkeit sich bethätigen zu lassen, dass das Gespräch fast zur Handlung werde, und dass diese unnachahmliche Lebendigkeit, Wahrheit und Natürlichkeit des Dialogs vor allem den in die Tiefen der Kunst eingedrungenen Dramatiker verrathe", finden auch auf jene von ihm getadelten Scenen mit den weisen Brüdern und Schwägern ihre Anwendung. Gerade darin, dass Molière selbst diese Charaktere und die Scenen, in welchen sie ihren Ansichten vom Leben den klarsten Ausdruck geben, mit ächt dramatischem Leben zu erfüllen vermochte, zeigt sich seine Grösse als dramatischer Dichter.

2. Verstand bei Molière mehr hervortretend als bei Shakspeare in der Anordnung des Ganzen.

Hiermit glauben wir den Vorwurf vom Vorwiegen des prosaischen Verstandes, soweit derselbe sich auf die einzelnen Charaktere der Molière'schen Komödie bezieht, hinreichend gewürdigt zu haben. Wir mussten dabei auf das Verhältniss der einzelnen Charaktere zu einander und zum Ganzen schon einzelne Blicke werfen. Jetzt wollen wir uns vollständig der Betrachtung des Ganzen zuwenden, und die Frage zu beantworten suchen, ob sich denn auch in dieser Beziehung der prosaische Verstand Molière's zum Nachtheile des poetischen Eindrucks geltend mache.

Bevor wir jedoch weiter gehen, erlaube man uns, der Klarheit und Uebersichtlichkeit wegen, auf den von uns zurückgelegten Weg einen Blick zurück zu werfen. Wir werden uns die verschiedenen, von Laun gegen Molière erhobenen Vorwürfe mit einigen Worten wieder vorführen, und zwar zuerst die, welche schon im Vorhergehenden ihre Erledigung gefunden haben, und dann diejenigen, welche wir im Folgenden noch einer näheren Betrachtung unterwerfen müssen.

Was den Gehalt der Molière'schen und Shakspeare'schen Komödien betrifft, haben wir nachzuweisen gesucht, dass Shakspeare weder die Welt oder die ganze Menschheit, noch überhaupt einzelne bestimmte Leidenschaften und Charaktere ge-

schildert; dass Molière sich mit Recht auf die Schilderung einzelner bestimmter Leidenschaften und Charaktere beschränkte, wie es auch Shakspeare in seinen besten Tragödien gethan; dass die einzige uns bekannte Komödie, welche einen weltumfassenden Gedanken zum Gegenstande hat, und in der man insofern eine Schilderung der Welt und der Menschheit finden könnte, der Misanthrope, gerade von Molière herrührt; dass die Weltliteratur unseres Wissens nur vier Werke aufzuweisen hat, welche in dieser Hinsicht dem Misanthrope an die Seite gestellt zu werden verdienen, den *Hamlet*, den Faust, Hiob und den *Don Quixote*; dass in Shakspeare's Komödien freilich eine grössere Allgemeinheit oder besser Unbestimmtheit vorherrsche; dass diese Allgemeinheit dem Gehalte aber nicht zu Gute komme, sondern im Gegentheil nur Oberflächlichkeit, und, insofern man jedes Werk als ein grosses Ganze betrachtet, vollständigen Mangel an geistigem Gehalt zur Folge habe.

Dann sind wir zur Betrachtung der Form übergegangen. Wir haben versucht, den Vorwurf, dass in Molière's Komödien der prosaische Verstand über Gebühr vorherrsche, zu widerlegen. Als Beweis war von Laun unter anderem wieder das Stoffliche der Molière'schen Komödie angeführt worden, der Mangel des Aetherischen, der zarten Natur- und Gemüthspoesie; Molière habe immer nur die nächste, meist bürgerliche Wirklichkeit dargestellt. Wir haben gezeigt, dass Molière als Komiker vorzugsweise die b ü r g e r l i c h e Wirklichkeit, und dass, wenn seine Darstellung derselben naturwahr, dramatisch und komisch wirksam sein sollte, er dieselbe auch in ihrer W i r k l i c h k e i t vorführen musste. Ferner haben wir gesehen, dass Shakspeare's Komödien gerade wegen des Vorherrschens jener sogenannten ätherischen Natur- und Gemüthspoesie keine komischen Schauspiele genannt werden können, und dass mit den komischen Figuren derselben a l l e i n, weil sie, vom Boden der Wirklichkeit losgerissen, aller Naturwahrheit entbehren und weder dramatisch noch komisch besonders wirksam sein können, kein irgendwie erträgliches komisches Schauspiel aufzubauen gewesen wäre.

Schliesslich haben wir uns die Frage vorgelegt, ob in der Bearbeitung der Stoffe Molière's Verstand zum Nachtheil der poetischen Wirkung hervortrete. Und zwar fragten wir zuerst,

ob Molière vielleicht einzelnen Personen seiner Werke ein grösseres Mass von Verstand geliehen, als mit ihrem eigenthümlichen Charakter vereinbar wäre. Wie wir gezeigt, sind Laun und Bohtz selber der entgegengesetzten Ansicht. Sie rühmen über Alles die Naturwahrheit seiner Charaktere. Nur den weisen Brüdern und Schwägern einiger Stücke schien Laun in dieser Hinsicht einen Vorwurf machen zu wollen. Wir haben diesen Vorwurf vom dramatischen Standpunkte zu widerlegen gesucht.

Es bleibt also jetzt nur noch zu untersuchen, ob in der Bearbeitung jener Stoffe überhaupt, in der Gruppirung jener Charaktere zu einem dramatischen Ganzen, der prosaische Verstand des Dichters sich zum Nachtheil der poetischen Wirkung geltend mache. Lassen Sie uns in der Kürze zusammensuchen und zusammenstellen, was Laun in dieser Beziehung an Molière aussetzen zu müssen glaubt: „Es fehlt ihm das Unreflectirte, der spielende Humor, eine gewisse Bewusstlosigkeit, Fülle und Breite, die scheinbare Willkür und Absichtslosigkeit, in der der übermüthige Dichter mit der auf den Kopf gestellten Welt sein muthwilliges Spiel treibt; kurz, es fehlt der Shakspeare in ihm, jene höhere Ironie, die alles Endliche sich im Lichte des Ewigen spiegeln lässt. Molière stellt nie das Diesseits dem Jenseits gegenüber; er hat immer nur die concrete Welt und ihre Gegensätze im Auge, er verlacht nie die thörichte Menschheit, sondern, wie auch der Misanthrope thut, immer nur die thörichten Menschen, ihre jedesmaligen Verhältnisse und Bestrebungen. Seine Poesie bleibt immer beim Verstande und bei Verstande, und ist fast immer tendenziös, didaktisch und praktisch. Das ernste Gesicht des Moralisten, des strafenden Satirikers blickt allzu oft hinter der Maske des Comus hervor; es fehlt die leise Vermittelung, die humoristische Versöhnung der Gegensätze, deren Mangel in der Seele des Zuschauers neben der Heiterkeit eine gewisse Traurigkeit zurücklässt.“

Zum besseren Verständniss des Ganzen haben wir geglaubt, jene Stelle über die thörichte Menschheit, die von Shakspeare, und die thörichten Menschen und ihre jedesmaligen Bestrebungen und Verhältnisse, die von Molière verlacht werden, wiederholen zu müssen; obgleich wir diesen Vorwurf schon früher, wo es sich um den Gehalt der Shakspeare'schen

und Molière'schen Komödien handelte, hinreichend gewürdigt haben.

Laun bewundert also an Shakspeare und vermisst bei Molière das Unreflectirte, den spielenden Humor, eine gewisse Bewusstlosigkeit, Fülle und Breite, die scheinbare Willkür und Absichtslosigkeit, in der der übermüthige Dichter mit der auf den Kopf gestellten Welt sein muthwilliges Spiel treibe.

Nach dem, was wir vorhin über den Gehalt der Shakspeare'schen Komödien zu bemerken Gelegenheit gehabt, wird man es uns wohl nicht übel nehmen, wenn wir uns erlauben, den vielsagenden Ausdruck Welt (= Menschheit) mit einem anderen passenderen zu vertauschen. Der bessere Theil der Welt oder der Menschheit wird schwerlich die komischen, ja nicht einmal die idealen Figuren der Shakspeare'schen Komödie als seiner würdige Repräsentanten anerkennen. Statt Welt oder Menschheit setzen wir daher die „einzelnen Menschen oder Charaktere", die uns in den Komödien Shakspeare's vorgeführt werden. Demnach dürfte Laun sich bei Molière höchstens noch darüber beklagen, dass derselbe nicht mit den in jedem Stück auftretenden Personen oder Charakteren sein muthwilliges Spiel treibe; dass sein „Humor" nicht spielend über diesen Charakteren schwebe. — Da wir nun einmal ins Corrigiren hineingekommen sind, so denke ich, wollen wir uns noch eine andere Verbesserung erlauben, die man uns auch schwerlich übel nehmen wird. Wir haben einen angebornen Hass gegen alle Wörter, mit denen weder wir selber noch Andere klare Begriffe verbinden. Zu diesen Wörtern gehört, wie man sich denken kann, das Wort Humor, das gerade wegen seiner Vieldeutigkeit von unseren Kritikern häufig gebraucht wird:

> „Denn wo Begriffe fehlen,
> Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein."

Wie wäre es, wenn wir uns auf einen Augenblick erlaubten, es mit Phantasie zu vertauschen?

Der Vorwurf würde also dahin lauten, dass bei Molière nicht, wie bei Shakspeare, die Phantasie des Dichters mit den Charakteren des Stückes ihr übermüthiges Spiel treibe; dass nicht des Dichters Phantasie, sondern sein Verstand über dem Ganzen schwebe. Dies scheint auf eine ganz merkwürdige Weise mit dem übereinzustimmen, was wir selber früher zu

beweisen gesucht haben; nur dass wir umgekehrt diesen Mangel Molière's als einen Vorzug rühmten, den vermeintlichen Vorzug Shakspeare's als Mangel tadelten. Wir stimmen also mit unseren Gegnern darin überein, dass auch in der Behandlung des Ganzen bei Shakspeare die Phantasie, bei Molière der Verstand vorzuherrschen scheint. Nur leugnen wir, dass man Shakspeare deshalb loben, Molière deshalb tadeln dürfe.

Die Phantasie des Dichters muss natürlich auch in seinen Werken hervortreten, da der Zweck der Poesie es erfordert. Vermöge seiner eigenen Phantasie muss der Dichter seine Gedanken oder Gefühle der unseren so veranschaulichen, dass letztere gezwungen wird, sich in der Anschauung derselben zu verlieren. Dies war also die Aufgabe Shakspeare's wie Molière's.

Da nun Shakspeare uns in seinen Komödien kein bestimmtes Gefühl, keinen irgendwie bestimmten Gedanken, der auch für den Verstand fassbar gewesen wäre, vorführt; sondern nur das Gefühl des Poetischen im allgemeinen, das Gefühl des Abenteuerlichen zu erregen, nur unsere Phantasie überhaupt zu beschäftigen suchte: so ist es nicht zu verwundern, wenn im Grossen und Ganzen die Phantasie oder das eigentlich poetische Element den Verstand bei ihm vollständig in den Hintergrund drängt.

Dies Element tritt also wirklich in den Shakspeare'schen Komödien, sowohl in dem Charakter der einzelnen Personen, als auch in der Behandlung des Ganzen, ganz besonders hervor, und zwar erstens als eine gewisse Fülle und Breite. Seine Charaktere handeln und reden manchmal blos so in den Tag hinein, wie es ihnen gerade einfällt. Da keine einzige bestimmt und kräftig hervortretende Eigenschaft oder Leidenschaft sie zum Reden oder Handeln zwingt, so haben auch ihre Reden und Handlungen im Grossen und Ganzen keinen bestimmten Zweck, auf den unser Verstand sie zurückführen könnte; sie erregen daher in der That das Gefühl einer gewissen Fülle und Breite. Der Dichter hat aber überhaupt keinen bestimmten Gedanken darstellen wollen; und so kann denn auch das ganze Werk unsern Verstand nicht an einen besonderen Gedanken erinnern, auf den wir die einzelnen Theile zurückzuführen vermöchten. Insofern sind Shakspeare's Komödien überhaupt nur Fülle und Breite. Ja, diese Fülle

und Breite scheint uns, selbst für eine Phantasie-Komödie, das gehörige Mass zu überschreiten; denn, wenn wir von derselben auch nicht verlangen wollen, dass sie dem Geiste einige Nahrung biete: so müssen wir doch erwarten, dass der künstlerische Verstand des Dichters wenigstens negativ in ihr hervortrete, d. h. dass derselbe die handelnden Personen verhindere, Handlungen zu begehen und Gedanken oder Gefühle auszusprechen, die unsern Verstand und unser Gefühl zum Widerspruch reizen, und durch die wir selber wider unsern Willen auf den Standpunkt der Moral und des prosaischen Verstandes hinüber getrieben werden. Wir meinen, wie schon früher bemerkt, dass die Phantasie in Shakspeare's Komödien manchmal so wenig von seinem künstlerischen Verstande beherrscht wird, dass es die Phantasie des Lesers im Genuss stört, und der Dichter den Zweck der Poesie überhaupt nicht erreicht.

Da also weder die Personen der Shakspeare'schen Komödie in ihren Reden und Handlungen irgendwie bestimmte Ziele verfolgen, die ihnen durch ihren Charakter vorgeschrieben werden; da ebenso wenig dem Dichter selbst im Grossen und Ganzen ein bestimmter Gedanke vorschwebte, den er hätte zur Darstellung bringen wollen, sondern nur der allgemeine Zweck der Poesie überhaupt, unsere Phantasie angenehm zu unterhalten: so ist es nicht zu verwundern, wenn in diesen Werken nirgends im Grossen und Ganzen eine bestimmte Absicht, ein den Verstand beschäftigender Gedanke hervortritt, der den Genuss der Phantasie zu stören vermöchte. Wir finden also bei Shakspeare keine scheinbare, sondern eine wirkliche Willkür und Absichtslosigkeit, und dass wir diese Willkür und Absichtslosigkeit, die seine Komödien mit den Märchen von Tausend und Einer Nacht und ähnlichen Werken theilen, als einen Beweis von besonderer dichterischer Begabung bewundern sollten, wird man schwerlich von uns verlangen.

Im Gegentheil scheint es uns, als ob in seinen Komödien nicht einmal diese Absichtslosigkeit immer in hinreichendem Masse vorhanden wäre. Eine besondere Absicht, wie wir sie nennen möchten, wie in den Charakterstücken Molière's, tritt freilich nirgends hervor, weil sie überhaupt nicht vorhanden war; aber jene ganz allgemeine Absicht, die seine Lustspiele beherrscht, die Absicht, uns zu unterhalten, macht sich in den

Reden und Gesprächen, in den Witzgefechten der Personen auf eine den poetischen Genuss störende Weise bemerkbar. Der Dichter lässt sie oft Gespräche führen, Witze gegen einander machen, die offenbar weiter keinen Zweck haben, als uns zu unterhalten; ein anderer liegt wenigstens nicht vor; und da dieselben schwerlich im Stande sein werden, einen Mann von irgend welcher geistiger und sittlicher Bildung auf die Dauer zu befriedigen, so muss jene Absichtlichkeit des Dichters unangenehm berühren.

Man merkt die Absicht und man wird verstimmt.

Wir finden also in Shakspeare nicht eine scheinbare Absichtslosigkeit, der zum Trotz es dem Dichter doch noch gelungen wäre, irgend eine bestimmte Absicht auf eine wahrhaft künstlerische Weise durchzuführen; sondern in gewissem Sinne eine wirkliche Absichtslosigkeit, die aber häufig durch eine unkünstlerische Absichtlichkeit, welche durch die Absichtslosigkeit seiner Personen hindurchguckt, gestört wird. Und dies ist w e n i g s t e n s ein Beweis von Mangel an künstlerischem Verstand. Wenn es sich um Göthe, Schiller oder gar um Molière handelte, würden unsere Shakspearekritiker daraus auch auf Mangel an Genie geschlossen haben.

Gerade weil Shakspeare nur den ganz allgemeinen Zweck der Poesie verfolgte, unsere Phantasie auf eine angenehme Weise zu unterhalten; weil er nicht irgend einen bestimmten Gedanken darzustellen, sondern nur das Gefühl des Abenteuerlichen, Wunderbaren in uns zu erregen suchte, musste sein künstlerischer Verstand erst recht alles vermeiden, was irgendwie jenem Zwecke der Phantasie-Erregung und Befriedigung hindernd in den Weg treten könnte; er musste dafür sorgen, dass unser Denken, unser sittliches Gefühl nirgends zum Widerspruch gereizt, dass wir nicht durch ihn selber von dem Standpunkte der blossen Phantasie, auf welchen er sich und uns nun einmal gestellt hatte, auf den des Verstandes und der Moral hinüber getrieben würden. Ferner musste unserer Phantasie auch hinreichend Nahrung geboten, dieselbe fortwährend in reger Thätigkeit erhalten werden, damit wir uns nicht für den Mangel an Phantasiebeschäftigung durch die Thätigkeit unserer übrigen Geisteskräfte, und zwar des Verstandes, zu entschädigen suchten. Da er nun durch keinen irgendwie bestimmten Gedanken gebunden, in dem Gebrauche

seiner Mittel nicht im geringsten beschränkt war: so waren die Anforderungen, welche an seine Phantasie, wie an seinen künstlerischen Verstand gestellt werden mussten, eben nicht bedeutend. Man sollte denken, er hätte ihnen mit Leichtigkeit genügen können. Und doch hat ihn sein Verstand nicht immer davor bewahrt, unser Denken und unser sittliches Gefühl zum Widerspruch zu reizen; und seine Phantasie ist nicht immer im Stande gewesen, die unsrige hinreichend zu fesseln, so dass unsere übrigen Geisteskräfte manchmal gezwungen werden, ihre Ansprüche geltend zu machen, um sich für die mangelnde Phantasiebeschäftigung zu entschädigen.

Molière musste gleichfalls die Phantasie zu befriedigen suchen. Es war aber nicht seine Absicht, nur das allgemein poetische Gefühl des Wunderbaren in uns zu erregen. Er wollte einzelne bestimmte Gedanken darstellen. Nicht schattenhafte Gebilde ohne Individualität, sondern scharf abgegrenzte Gestalten mit festen Umrissen wollte er uns vorführen. Und schon dazu bedurfte er einer grösseren schöpferischen Kraft der Phantasie, wie wir früher hinlänglich gezeigt haben: In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.

Wenn seine Gestalten nicht den Eindruck des Phantastischen auf uns machen, nicht vorwiegend unsere Phantasie anregen, wie diejenigen der Shakspeare'schen Komödien, so gleichen sie darin nur den Charakteren von Göthe's Hermann und Dorothea, den plastischen Homerischen Gestalten, die gerade wegen ihrer Klarheit, Natürlichkeit, Einfachheit und Bestimmtheit des wunderbaren Halbdunkels, in welchem sich die Phantasie gefällt, entbehren müssen. Schwerlich wird man ihnen deshalb auf die Dauer die Nebelgestalten Ossian's vorziehen, welche gerade wegen ihrer Unbestimmtheit mehr zu errathen übrig lassen und daher unsere Phantasie zu grösserer Thätigkeit anregen.

Neben der Phantasie müsste aber bei Molière auch der künstlerische Verstand sich in höherem Masse als bei Shakspeare geltend machen. Es handelte sich nicht mehr um blosse Phantasiebeschäftigung im allgemeinen; bestimmte Gedanken, menschliche Charaktere und Leidenschaften sollten uns in scharfbegrenzten Umrissen vorgeführt werden. Der künstlerische Verstand musste deshalb alles abschneiden, was nicht zur Darstellung dieser Gedanken, zur Schilderung dieser Cha-

raktere und Leidenschaften erforderlich war. Die Phantasie des Dichters musste gezwungen werden, sich strenge auf die Veranschaulichung dieses Einen Gedankens zu beschränken. Im Gegensatz zu der wirklichen Absichtslosigkeit Shakspeare's finden wir also in der That bei Molière fast überall eine ganz bestimmte Absicht, einen bestimmten Gedanken, der das Ganze beherrscht. Und an einer andern Stelle kann Laun sich nicht enthalten, über die Art und Weise, in welcher Molière diesem jedesmaligen Gedanken künstlerisch Ausdruck zu geben wusste, die höchste Bewunderung auszusprechen: „Der grösste Reiz seiner Stücke," sagt er, „besteht in der Klarheit und Uebersichtlichkeit des Planes, im streng geschlossenen Organismus der bei seiner Enge und an die Tragödienweise sich anschliessenden Beschränkung, dem Grundgedanken der auf ihn gebauten Handlung und den sich in ihr bekämpfenden und bethätigenden Charakteren gerade so viel Raum, aber auch nicht mehr gestattet, als nöthig ist, um zu voller Anschauung und Geltung zu kommen. — Der Dichter geht direct auf sein Ziel los und lässt alles, was verwirren, stören und ablenken könnte, bei Seite. Selbst in den Gelegenheits-Komödien, in den mit Pantomimen und Ballets durchwebten, opernartigen Festivitätsstücken, die vermöge ihrer äusserlich bedingten Anlage keinen Anspruch auf eigentliche Kunstmässigkeit machen, sucht er doch einigermassen die Harmonie des Ganzen inne zu halten und überlässt sich nie einer rand- und bandlosen Willkür; auch die Possen führen einen Gedanken und Charaktere durch, die, obgleich nur skizzirt oder stark karrikirt, doch meistens in einer des eigentlichen Lustspiels würdigen Weise angelegt sind."

Sollte diese, nach Laun's eigener Erklärung, ächt künstlerische Absichtlichkeit des Dichters, im Gegensatz zu der wirklichen, nicht blos scheinbaren Absichtslosigkeit Shakspeare's, nicht eher Lob als Tadel verdienen? Und hätte man von unseren Aesthetikern, die ja vor allem von jedem Kunstwerk verlangen, dass es nur die Verkörperung einer Idee sein soll; hätte man von ihnen nicht erwarten dürfen, dass sie wenigstens in dieser Hinsicht dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren liessen? Freilich; wenn die Absicht des Dichters, der ihn leitende Gedanke, die Naturwahrheit, Lebendigkeit und Frische

der Charakterschilderung, überhaupt das dramatische Leben beeinträchtigt hätte: dann wäre der Tadel begründet. Aber in dieser Beziehung lässt auch Laun ihm Gerechtigkeit widerfahren.

Ja, gerade jene von Laun und Bohtz so sehr bewunderte Naturwahrheit und Tiefe der Charakteristik würde darunter gelitten haben, wenn der Dichter mit der von ihm dargestellten Welt ein übermüthiges Spiel hätte treiben wollen. Wenn Molière's Absichtlichkeit seine Charaktere hinderte, sich aus sich selber und den gegebenen Verhältnissen selbstständig und naturgemäss zu entwickeln; wenn er sie etwas thun oder sagen liesse, wozu sie nicht durch die Lage, in der sie sich befinden, und ihren eigenen Charakter gezwungen würden; wenn er sie in Lagen versetzte, in welche sie naturgemäss nicht hineingerathen könnten: dann wäre man berechtigt, ihm eine unkünstlerische Absichtlichkeit vorzuwerfen. Und diesen Vorwurf würde er sich gerade dann zugezogen haben, wenn er, wie Laun es wünscht, seine Welt auf den Kopf gestellt und ein übermüthiges Spiel mit ihr getrieben hätte. Leute, denen es vollständig an Kopf mangelt, wie Shakspeare's Einfaltspinsel, lassen sich ungestraft auf den Kopf stellen; ein Tartuffe und Harpagon nicht. Und dass Molière selbst durch die naturgetreue Darstellung solcher Charaktere wie Harpagon und Tartuffe eine ästhetische Wirkung hervorzubringen wusste; dass er auch sie nicht auf den Kopf zu stellen brauchte, um jenes Ziel zu erreichen: das ist gerade mehr als alles andere ein Beweis von der Grösse seines Genies. Wollte er einmal diese Gegenstände in ihrer vollen Wahrheit auf die Bühne bringen, so musste er sie behandeln, wie er es gethan. Es bliebe also nur noch übrig, dass man ihn tadelte, gerade die Gegenstände bearbeitet zu haben, deren Bearbeitung von seinem Genie das beste Zeugniss ablegt.

Dass Molière, wenn der Gegenstand es ihm erlaubte, auch wohl mit der Welt ein übermüthiges Spiel zu treiben wusste, hat er in dem Bürgeredelmann, dem *Pourceaugnac*, dem *Malade imaginaire* und anderen Stücken wohl zur Genüge gezeigt. Da geschieht es auf eine viel grossartigere und komischere Weise als bei Shakspeare; und zwar wiederum, wie auch Laun zugiebt, ohne dass die Naturwahrheit der Charaktere darunter gelitten hätte. Die kleinen Falstaffepisoden in Heinrich dem

Vierten, das Einzige, was Shakspeare in dieser Hinsicht dem Molière entgegenstellen könnte, werden an Grossartigkeit der grotesken Komik, an Uebermuth und poetischer Kühnheit von jenen Stücken unendlich übertroffen. Der einzige Dichter, dem man in dieser Beziehung, wenigstens für seine Zeit, dieselbe Bedeutung zusprechen könnte, wie Molière für die unsere, ist Aristophanes.

Und dass Molière, wie schon bemerkt, selbst in seinen Possen, in dem übermüthigsten Spiele seiner Laune, nie vollständig den Boden der Naturwahrheit unter den Füssen verliert; dass er die Thorheiten seiner Helden, aus den im Stück vorgeführten Ereignissen, immer mehr Nahrung saugen, naturgemäss heranwachsen lässt, bis sie schliesslich als wahre Ungeheuer grotesker Komik vor uns treten: gerade darin hat er einen grossen Vorzug vor Shakspeare. Er bereitet uns allmälig auf die Thorheiten seiner Helden vor, ohne dass die Phantasie deshalb weniger befriedigt würde. Im Gegentheil; der Phantasiegenuss wird durch die Einwürfe des Verstandes weniger gestört. Die Naturwahrheit der Charaktere giebt dem Verstande und der Phantasie zugleich die beste Nahrung.

Jener Mangel an Unreflectirtem, an der Shakspeare'schen Fülle und Breite, der Mangel an jenem Humor, der mit der Welt sein übermüthiges Spiel treibt, geht also theils aus den bestimmten Absichten hervor, welche die Molière'schen Personen, ihrem eigenthümlichen Charakter gemäss, verfolgen; theils aus der Absicht des Dichters, einen bestimmten Charakter oder Gedanken, eine bestimmte Leidenschaft naturwahr zur Darstellung zu bringen. Anstatt denselben als ein Zeichen von prosaischem Verstande zu tadeln, müssen wir ihn also als einen Beweis von ächt künstlerischem Verstande bewundern. Diejenigen Kritiker, welche auch in Shakspeare's Komödien bestimmte Ideen und Charaktere finden wollen, hätten gerade jene Eigenschaften Shakspeare's als Zeichen von Mangel an künstlerischem Verstande rügen müssen.

Vertheidigung Molière's vom Standpunkte der Komik.

Dies möge zur Rechtfertigung Molière's vom dramatischen Standpunkte im allgemeinen genügen. Wir werden ihn jetzt noch von dem der Komik zu vertheidigen suchen.

Bei dem Uebergange von dem Gehalte der Molière'schen und Shakspeare'schen Lustspiele zu ihrer Form bemerkten wir: wahrscheinlich hätten unsere Kritiker in letzterer Beziehung den Molière besonders deshalb getadelt, weil er uns durch seine Darstellung menschlicher Schwächen nicht auf einen höheren, idealen, poetischen Standpunkt erhebe, sondern nur auf den des prosaischen, gesunden Menschenverstandes.

So haben Kreyssig und andere tadelnd bemerkt: Molière habe seinen poetischen Gesichtspunkt niemals über jener eleganten, aber sehr oberflächlichen und beschränkten *„sociabilité française“* gefunden, für welche das Lächerliche wesentlich in dem Widerspruch gegen die Meinung der Mehrzahl bestehe. In demselben Sinne erklärt Laun, der Dichter habe sich niemals zu jener höheren Shakspeare'schen Ironie erhoben, die alles Endliche sich im Lichte des Ewigen spiegeln lasse, das Diesseits dem Jenseits gegenüberstelle.

Und auch wir glauben, die besten Freunde des Dichters können das Gefühl nicht zurückdrängen, dass selbst da, wo derselbe seiner Phantasie am meisten die Zügel schiessen lässt, in gewissem Sinne der Verstand vorherrsche; in den tollsten Sprüngen seiner Laune lässt sich derselbe nicht verkennen; im Gegensatz zu Shakspeare ist bei ihm der Phantasiegenuss stets mit einer gewissen Dosis Verstandesthätigkeit gemischt.

Ist aber dies ein Tadel? Ist es nicht vielmehr das grösste Lob für einen komischen Dichter? Ist jene Anregung des Verstandes, selbst in den tollsten Sprüngen poetischer Laune, nicht unzertrennlich mit der ächten Komik verbunden? Das Komische beruht auf einem Widerspruch zwischen Zweck und Mittel, zwischen Wollen und Vollbringen etc. Dieser Widerspruch kann nicht durch unsere Phantasie, durch das von den Gesetzen der Wirklichkeit ungebundene Denken, nicht durch unser Gefühl; sondern nur von unserem Verstand, dem durch die Gesetze der Causalität, der Wirklichkeit geschulten Denken aufgefasst und erkannt werden. Das Gefühl des Komischen beruht von vornherein auf einer Thätigkeit des Verstandes. Für die reine Phantasie als solche giebt es nichts Komisches. So oft daher der Dichter eine komische Wirkung hervorbringen will, muss er jene Widersprüche für unser Denken sichtbar werden lassen, unseren Verstand in Thätigkeit setzen. Und da Molière, als ächter Komiker, stets eine komische Wir-

kung hervorzubringen sucht, so muss gerade bei ihm jene Verstandesthätigkeit vorwiegend hervortreten. Mit Aristophanes ist es, wo derselbe rein komisch zu wirken sucht, nicht anders. Shakspeare erscheint in seinen Lustspielen gerade darum als ein geringerer komischer Dichter, weil er einzig und allein oder vorwiegend unsere Phantasie in Thätigkeit setzt; weil er sich nicht bemüht, die Schwächen und Widersprüche, an denen seine Charaktere leiden, auf eine dem Verstand sichtbare Weise hervorzukehren. Wir haben früher gezeigt, wie nur solche Charaktere eine komische Wirkung hervorbringen können, die nicht im Stande sind, ihrem Denken, Empfinden oder Wollen auf eine Weise Ausdruck zu geben, wie es die sie umgebende reale Welt, die Wirklichkeit, der praktische Verstand erfordert. Der Komiker muss also die menschlichen Schwächen von dem Standpunkte des praktischen Verstandes auffassen, auf welchem sie einzig und allein komisch erscheinen können. Und sollen sie auf uns in gleichem Sinne wirken, so müssen auch wir auf diesen Standpunkt erhoben werden.

Der Komiker als solcher steht also weder auf dem Standpunkte der blossen Phantasie, noch auf dem jener vielgepriesenen Shakspeare'schen Natur- und Gefühlspoesie, sondern gerade auf dem des praktischen Verstandes.

So sagt denn auch Schiller in seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung: „Der Tragiker muss sich vor dem ruhigen Raisonnement in Acht nehmen, und immer das Herz interessiren; der Komiker muss sich vor dem Pathos hüten, und immer den Verstand unterhalten. Jener zeigt also durch beständige Erregung, dieser durch beständige Abwehrung der Leidenschaft seine Kunst.“ Dass nun Molière diese Kunst des Komikers in einem weit höheren Masse besass, als Shakspeare, wird durch den Tadel unserer Kritiker hinlänglich bewiesen. Er besass sie in höherem Grade als irgend ein anderer Komiker. Doch hierüber wollen wir W. Scott reden lassen, der die Grösse Molière's in dieser Beziehung in's hellste Licht gestellt hat.

„Das Ziel, welches Molière in all den vielen Stücken vorschwebte, welche sein fruchtbares Genie hervorbrachte, ist ein beständiger, ununterbrochener und entschlossener Kampf gegen Laster und Thorheit, und die Mittel, deren er sich in

diesem Kampfe bediente, sind Witz und Satire, ohne die geringste Beimischung von Erhabenheit und Pathos.“

An einer andern Stelle bemerkt er: „Wir sind überzeugt, dass kein komischer Schriftsteller der alten oder der neueren Zeit gegen eine solche Mannichfaltigkeit von Lastern und Thorheiten seine Angriffe gerichtet hat, wie Molière. Er besass, wie kein Sterblicher vor oder nach ihm, des Falken durchdringendes Auge, um das Laster hinter jedem Schleier, die Thorheit in jeder Gestalt zu entdecken, und mit Adlerskrallen stürzt er sich auf seine Beute. Niemals durchstreifte ein Lustspieldichter so viele und so mannichfaltige Gebiete. Molière's Komödie zeigt nirgends den geringsten Zug des Erhabenen. Nur Eine Stelle setzt uns durch einen Anflug von Erhabenheit in Erstaunen. Don Juan betritt das Grabmonument des Commandeurs, und lässt denselben durch seinen Diener zu Gaste laden. Starr vor Schrecken, erzählt letzterer seinem Herrn, wie die Statue seine Einladung durch ein Kopfnicken beantwortet habe. Don Juan spottet seiner Furcht und geht selber hin, um persönlich die Einladung zu wiederholen. Die Statue nickt wieder. Das wunderbare Ereigniss erfüllt ihn mit einem Gefühl des Schauders, vor welchem sein hoher Muth sich nicht beugen will, und das sich nur in den Worten Luft macht: „„Komm, lass uns den Ort verlassen!““ Ein mit voller Ruhe und ohne alle Uebereilung angetretener Rückzug ist die einzige Folge eines so wunderbaren und schaurigen Vorfalls.“

Ferner: „Molière's Schriften verrathen ebenso wenig Herrschaft über das Pathetische, obgleich seine leicht erregbaren Gefühle nur zu sehr das Glück seines Lebens getrübt haben sollen. Seine Liebenden sind stets artig und geistreich, aber nie zärtlich oder leidenschaftlich. Ebenso wenig macht irgend einer seiner Charaktere, in welche unangenehme Lagen der Dichter sie auch versetzen mag, jemals einen starken Eindruck auf die Gefühle des Zuschauers. Die aus den Unannehmlichkeiten entstehenden lächerlichen Situationen dienen nur dazu, uns zu unterhalten. Freilich werden wir durch die Entlarvung des Tartuffe lebhaft erregt; aber mehr von Freude über die Entlarvung des Schurken, als von Theilnahme am Schicksal des betrogenen Orgon.

„Ebenso wenig schmückt Molière seine Schauspiele mit poetischen Bildern, weder äusserlich beschreibender, noch mehr

innerlicher geistiger Art. Er wendet sich an den Verstand und nicht an die Phantasie. Er fühlte wahrscheinlich, dass solch poetisches Beiwerk, so elegant es sich auch ausnehmen mag, wenn es mit gutem Geschmack verwandt wird, nur zu leicht in das entgegengesetzte Extrem der Ziererei und Affectirtheit verfällt, welche er als die grössten Fehler eines Kunstwerkes betrachtete. Der Misanthrop Alceste spricht in dieser Hinsicht bei Gelegenheit des Sonetts nur die Ansicht des Dichters aus."

Der Grund, weshalb Molière, wie in jeder andern Beziehung, so auch in der Sprache sich nicht an die Phantasie, sondern vorzugsweise an den Verstand des Zuschauers wandte, ist freilich W. Scott verborgen geblieben. Sprache, Gedanken und Handlungen sind die einzigen Mittel, durch welche der Komiker auf uns zu wirken vermag.

Während nun der blosse Phantasiedichter sich dieser Mittel bedient, um unsere Phantasie zu erregen, wie Shakspeare in seinen Komödien, der Tragiker, um auf Phantasie und Gemüth zu wirken, wie Shakspeare in seinen Tragödien: so soll der Komiker vermittelst derselben unserem praktischen Verstande die Widersprüche in den Charakteren seiner Personen sichtbar werden lassen. Niemand kann zwei Herren dienen. Wenn Molière durch Worte und Handlungen auf das Gemüth oder auf die reine Phantasie zu wirken gesucht hätte, so würde die Komik dadurch beeinträchtigt worden sein. Wenn er sich in seinen Komödien, wie Shakspeare, als reinen Phantasiedichter, als Tragiker hätte zeigen wollen: so hätten dieselben nicht zugleich den grossen Komiker zeigen können, der sich in ihnen offenbart. Also nicht um dem Fehler der Affectirtheit und der Ziererei aus dem Wege zu gehen; sondern um überhaupt rein komisch zu wirken, musste Molière alles Erhabene, alles Pathetische und jede Einwirkung auf die reine Phantasie zu vermeiden suchen.

Das Zeugniss, welches W. Scott an der angeführten Stelle von Molière ablegt, ist übrigens um so höher anzuschlagen, je weniger er selber gefühlt hat, dass der von ihm bewunderte Dichter gerade durch jenen vermeintlichen Fehler die Grösse seines Genies am meisten offenbart.

Von diesem Gesichtspunkte aus wird man erst recht begreifen (man erlaube uns, noch einmal darauf zurückzukom-

men), dass Molière seine Stoffe gerade der Wirklichkeit entlehnen musste; dass er nicht die thörichte Menschheit überhaupt, sondern immer nur die concrete Welt und ihre Gegensätze, nur die thörichten Menschen und ihre jedesmaligen Verhältnisse und Bestrebungen verlachen durfte. Sollte die Darstellung eines Charakters komisch wirken, so musste gezeigt werden, wie derselbe unfähig ist, seinem Denken, Fühlen und Wollen, auf eine der ihn umgebenden Wirklichkeit der realen Welt entsprechende Weise, Ausdruck zu geben. Molière musste uns seine Personen gerade in dieser concreten Welt, in bestimmten realen Verhältnissen und Bestrebungen vorführen, wenn wir überhaupt gezwungen sein sollten, sie nach dem Massstabe dieser Welt zu beurtheilen. Ist doch die concrete Wirklichkeit das Gebiet, auf welchem man am meisten jenes praktischen Verstandes bedarf, auf welchem also der Mangel daran und somit die komische Seite des dargestellten Charakters am klarsten und anschaulichsten hervortreten musste.

Von diesem Gesichtspunkte aus wird man auch jenen Mangel an sogenannter ätherischer Natur- und Gefühlspoesie auf die rechte Weise würdigen können, sowie den Vorwurf, dass Molière nicht das Diesseits sich in dem Jenseits habe spiegeln lassen.

Der Komiker soll nicht, wie Laun will, mit höherer Shakspeare'scher Ironie alles Endliche sich im Lichte des Ewigen spiegeln lassen, das Diesseits dem Jenseits gegenüberstellen. Im Gegentheil; um sich im Reiche des Komischen das Bürgerrecht zu erwerben, muss sogar das Ewige, das Jenseits es sich gefallen lassen, im Lichte des Endlichen und des Diesseits gespiegelt zu werden. Das Tragische freilich beruht auf dem Gegensatz der menschlichen Schwäche zum Absoluten, zum Vollkommenen, auf dem Gegensatz zwischen Diesseits und Jenseits. Dieser Gegensatz kann aber nie und nimmer eine komische Wirkung hervorbringen; er würde von vornherein dieselbe unmöglich machen. Die Götter des Aristophanes, der Don Quixote des Cervantes müssen der komischen Wirkung zu Liebe sich bequemen, in die allergewöhnlichste prosaische Wirklichkeit herabgezogen zu werden. Komisch können sie nur auf uns wirken, insofern wir sie vom Standpunkte des ganz gewöhnlichen, praktischen, durch das reale Leben geschulten Verstandes auffassen und beurtheilen. Betrachten wir den

Don Quixote und den *Misanthrope* vom Standpunkte des Absoluten, so werden sie unser Gefühl anregen. Wo die Komik anfängt, muss der Verstand sich geltend machen, das Gefühl schweigen.

Im Misanthrope freilich konnte Molière das Diesseits dem Jenseits gegenüberstellen, das Endliche sich im Lichte des Ewigen spiegeln lassen. Da durfte und musste er, wenigstens zum Theil, zugleich den Ansprüchen an ein höheres, nicht komisches Ideal genügen, weil dort das praktisch-komische und das höhere sittliche Ideal einander kämpfend gegenüberstehen. Hier bot sich also dem Dichter die Gelegenheit, zu zeigen, dass er selber wohl ein höheres Ideal als das komische kannte.

Freilich haben unsere Kritiker dem *Misanthrope* vorgeworfen, es sei weder eine reine Tragödie, noch eine reine Komödie, d. h. es stehe weder auf dem Standpunkte des rein praktischen, noch auf dem des höheren sittlichen Ideals. Um seinem Gegenstand gerecht zu werden, musste aber der Dichter sich weder vollständig auf den einen, noch auf den andern Standpunkt stellen. Von jenem Gesichtspunkte aus hätte er den Vertretern der Wirklichkeit, von diesem denen des höheren Ideals nicht gerecht werden können. So durfte denn der *Misanthrope* weder eine rein komische, noch eine rein tragische Wirkung hervorbringen. Mit Recht hat aber Molière im Grossen und Ganzen, wenn auch nicht extensiv, so doch intensiv, den tragischen Eindruck über den komischen vorwiegen lassen, weil das absolute Ideal höher steht als der blos praktische Verstand. Nur wo es sich um geringere, sittlich weniger bedeutende Interessen handelte, durfte er den Massstab des praktischen Verstandes, des Komischen anlegen; wo hingegen sittlich bedeutende Interessen in's Spiel treten, musste er sich auf die Seite des Absoluten stellen. Ja selbst da, wo dieses letztere dem blos Praktischen weichen muss, durfte er die Würde des Ideals nicht darunter leiden lassen. Das hat nun Molière gethan, und ist auf diese Weise beiden Seiten gerecht geworden. Wir können diesen Standpunkt nur mit dem leider sehr vieldeutigen Worte „humoristisch“ bezeichnen. Mit dem *Don Quixote* verhält es sich ebenso, nur ist der Humor des letzteren mehr komisch, der des *Misanthrope* mehr tragisch. Weil unsere Aesthetik den tragischen Humor des *Misanthrope*, den man in der Art bei keinem Dichter

findet, in ihrem System nicht vorgesehen hatte, und um Molière's willen ihr System nicht erweitern wollte, musste sie natürlich das Werk verdammen.

Die ätherische Natur- und Gefühlspoesie, welche in Shakspeare's Phantasie-Komödien eine bedeutende Rolle spielen musste, wenn jene Stücke nicht überhaupt alles Reizes entbehren sollten, durften in den rein komischen Schauspielen Molière's keine Stelle finden. Die Natur im engeren Sinne, wie alle unbeseelten Gegenstände bieten der Komik keinen Halt. Weil man denselben kein Selbstbewusstsein, keine Zwecke zuschreiben kann, deren sie sich bewusst wären, so kann bei ihnen der Widerspruch zwischen Zweck und Mitteln etc. an sich auch keine komische Wirkung hervorbringen. Freilich können wir wohl einzelnen Bäumen, Häusern etc. eine komische Seite abgewinnen, wenn sie uns an Menschliches erinnern, wenn wir ihnen menschliche Gedanken und Gefühle unterlegen, wie dies ja auch bei den Thieren der Fall ist. An sich haben sie zur komischen Poesie keine Beziehung. Die ätherische Naturpoesie, eine reine Gefühlssache, hat erst recht mit dem Standpunkte des praktischen Verstandes nichts zu schaffen. Nur wo sie durch Affectation und Uebertreibung unseren Verstand dazu herausfordert, Widersprüche in ihr zu entdecken, kann sie, wie in den *Précieuses ridicules*, als Stoff der Komik verwerthet werden.

Und so verhält es sich mit jedem menschlichen Gefühl überhaupt. Wenn es in einem Werke der Komik eine Rolle spielen will, so muss es, wie der *Don Quixote* des Cervantes und die Götter des Aristophanes, sich gefallen lassen, vor das Forum des praktischen Verstandes citirt zu werden. Bei Molière fehlt dasselbe gar nicht. In der Frauenschule, dem *Misanthrope* ist mehr ächtes, tiefes Gefühl, als in irgend einer der Shakspeare'schen Komödien. Und auch da zeigt sich Molière, so weit es nöthig war, noch immer als komischer Dichter. Nicht blos die Gefühle Anderer, sondern seine eigenen, dasjenige, was ihn am meisten drückte und quälte, weiss er uns auf komische Weise vorzuführen.

Wo er durch Darstellung jugendlich reiner, unschuldiger Liebe unser Herz zu rühren sucht; wo er, durch die Schilderung unglücklicher Ehen, sich über sein eigenes eheliches Missgeschick, wo er, durch die Darstellung der übertriebenen

Todesfurcht des Argan, sich über seine Todesfurcht zu erheben suchte; wo er moralisch hässliche und widerliche Charaktere schilderte, wie den Geizhals und den Heuchler: überall verstand er es, das Gefühl persönlicher Sorge oder persönlichen Schmerzes, das Gefühl moralischen Widerwillens in den Hintergrund zu drängen, und durch vorwiegende Anregung und Beschäftigung des praktischen Verstandes eine komische Wirkung hervorzubringen. Und gerade hierin zeigt sich Molière nicht blos dem Shakspeare, sondern dem gewaltigsten aller seiner Nebenbuhler, dem Aristophanes, überlegen.

Wenn Molière's Poesie also, wie Laun ihm vorwirft, im Gegensatz zu jener Gefühlspoesie Shakspeare's, stets bei Verstand und beim Verstand bleibt, so ist das das grösste Lob, das ihm als Komiker ertheilt werden konnte.

Gerade weil das Phantastische in Shakspeare's Komödien, z. B. im Sommernachtstraum, nur unsere Phantasie, nicht unseren Verstand; weil die Gefühlsscenen seiner Komödien nur unser Gefühl, nicht unseren Verstand in Anspruch nehmen: machen sie keinen komischen Eindruck. Weil Molière hingegen selbst in der Darstellung der grössten Tollheiten seiner komischen Figuren, allem Phantastischen zum Trotz, stets bei Verstand und beim Verstand bleibt; weil er nicht verlangt, dass wir an diesem Phantastischen und an den Gefühlsscenen als solchen Gefallen finden sollen; sondern gerade überall dem Verstand die Widersprüche zeigt, welche seine Helden in komischem Lichte erscheinen lassen: gerade deshalb erscheint er in seinen Komödien immer als ächter komischer Dichter. Mit einem Worte: der Standpunkt, auf den uns Shakspeare erhebt, die Phantasie, die in Shakspeare's Komödien herrscht, ist nur poetisch überhaupt, der Standpunkt und die Phantasie Molière's ist einzig und allein komisch.

Um uns überhaupt eine gründliche Schilderung irgend einer menschlichen Leidenschaft geben und unser Interesse für dieselbe erregen zu können, musste Molière sich also auf die Schilderung einer Hauptleidenschaft beschränken. Um jedes einzelne Werk als die Verkörperung einer Idee erscheinen zu lassen, um die Leidenschaft, welche demselben zu Grunde lag, möglichst vollständig zu schildern und unsere Phantasie mit dem Bilde derselben zu erfüllen, musste alles, was nicht dazu diente, den Einen Hauptzweck zu befördern, fern gehalten

und unserer Aufmerksamkeit entzogen werden. Um endlich die Leidenschaft, die das ganze Werk beherrscht, komisch darzustellen, um das Werk als ein Product der Komik erscheinen zu lassen, musste der Dichter, soweit die darzustellende Idee es erlaubte, überall die komische Anschauung vorherrschen lassen.

Unter den von Laun getadelten Eigenthümlichkeiten der Molière'schen Komödie sind jedoch einige, die wirklich Tadel zu verdienen scheinen: unter anderen der Mangel an humoristischer Versöhnung der Gegensätze.

Da das Wort „humoristisch“ unseren Aesthetikern dieselben Dienste leistet, wie die Idee, das Spiegeln im Jenseits; und da man überhaupt von einem komischen Dichter nur komische Versöhnung der Gegensätze verlangen kann: so wollen wir nur gleich jenen vornehmeren Ausdruck mit dem verständlicheren und passenderen „komisch“ vertauschen. Finden wir diese komische Versöhnung der Gegensätze bei Shakspeare? fehlt sie bei Molière? Was soll überhaupt der Ausdruck „Versöhnung der Gegensätze“ bedeuten? Wenn Laun sich etwas Bestimmtes dabei gedacht hat, so kann es nur die Versöhnung derjenigen Gegensätze sein, die sich in der Handlung des Dramas unter den verschiedenen Charakteren entwickeln. Die Bestrebungen derselben bilden einen Gegensatz zu einander, aus welchem die Handlung hervorgeht. Die aus diesem Gegensatze, aus dem Conflict der widerstreitenden Interessen sich entwickelnden Handlungen und Situationen sollen in der Tragödie eine tragische, in dem komischen Schauspiel eine komische Wirkung hervorbringen. In letzterem soll also der unangenehme Eindruck, welchen jener Gegensatz als solcher möglicherweise auf uns machen könnte, durch den komischen Eindruck zurückgedrängt werden. Dass die einander entgegengesetzten Charaktere sich selbst mit einander versöhnen sollten, wird Laun schwerlich verlangen; denn in manchen Fällen ist eine solche Versöhnung geradezu unmöglich. Der Dichter müsste also der menschlichen Natur Gewalt anthun, um sie hervorzubringen. Dass aber die in der Handlung hervortretenden Gegensätze uns komisch anregen, müssen wir von einem Komiker verlangen. Geschieht dies nun bei Shakspeare? Geschieht dies nicht bei Molière? Bei Shakspeare finden wir keinen festen, bestimmten Gegensatz zwischen den Charakteren, weil die Personen keinen

festen, bestimmten Charakter haben. Es sind Wachsfiguren, die sich von dem Dichter nach Belieben kneten lassen. Weder ihre Reden, noch ihre Handlungen gehen aus bestimmten, consequent entwickelten und deshalb unserer Phantasie anschaulich entgegentretenden Eigenschaften hervor, sondern aus der Phantasie des Dichters, welche sie nach Belieben lenkt. Von einer Versöhnung wirklicher Gegensätze kann also bei ihm nicht die Rede sein. Dessen ungeachtet bringt seine Phantasie die Personen zuweilen in solche Gegensätze hinein; und nicht einmal diese oberflächlichen Gegensätze bringen immer eine komische Wirkung hervor, z. B. in Ende gut — Alles gut, Viel Lärmen um nichts. Weder durch die komische, noch durch die tragische Form versucht der Dichter den unangenehmen Eindruck zu besiegen, welchen die unmotivirten, unerklärlichen, Verstand und sittliches Gefühl zum Widerspruch reizenden Handlungen der Hauptpersonen auf uns machen müssen. Die komischen Nebenpersonen können überhaupt nicht in irgend welche Conflicte hineingerathen, weil sie kein anderes Bestreben zeigen, als ihre Dummheit an den Tag zu legen, und in diesem Bestreben durch niemand gestört werden. Freilich, dem Leser oder Zuschauer mag es manchmal schwer werden, sich mit der Flauheit dieser Figuren zu versöhnen, und insofern könnte man auch bei ihnen die sogenannte komische Versöhnung der Gegensätze vermissen.

Dass es hingegen Molière nicht gelungen sei, die Gegensätze, die sich aus dem Kampfe widerstreitender Charaktere entwickeln, in komischen Situationen unserer Phantasie vorzuführen, das wagen im Grossen und Ganzen selbst seine ärgsten Gegner nicht zu behaupten.

Freilich meint Laun, das ernste Gesicht des Moralisten, des strafenden Satirikers blicke allzu oft hinter der Maske des Comus hervor; Molière's Poesie sei fast immer tendenziös, didaktisch und praktisch. Aus mehreren Gründen müssen wir jedoch annehmen, dass mehr der Stoff, welchen der Dichter behandelte, als die Behandlung des Stoffes selbst, jenen Eindruck auf Laun gemacht; denn erstens bemerkte er gerade vorher, Molière's Poesie schliesse sich stets an die nächste, meist bürgerliche Wirklichkeit an; und zweitens hat er an zwei anderen Stellen Behauptungen aufgestellt, die der ersten sonst ganz widersprechen würden. Er giebt nämlich zu: „Mo-

lière habe keinen Styl, seine Personen aber hätten jede den ihrigen; er bringe nie einen Witz um des Witzes willen an, leihe seinen Personen nie seinen eigenen Geist, und flüstere durch sie dem Publikum kein Tendenzwort, keine Anspielung in's Ohr, die die Wahrheit und Unbefangenheit des Ganzen störe." An einer andern Stelle heisst es: „Obgleich das Lustspiel hier durch den Ernst und die Wichtigkeit der Probleme und Conflicte hart an der Grenze des eigentlichen Schauspiels steht, so sucht er es doch immer wieder in's Komische einzulenken." Jenes Ernste, Satirische, Praktische und Didaktische, welches Laun tadelt, darf daher wohl, im Grossen und Ganzen, nur in den Stoffen selbst, und in der komischen, vorzugsweise unseren Verstand anregenden Behandlung derselben, sowie in den Charakteren einzelner Personen gesucht werden. Dass Molière als komischer Dichter gerade solche praktische, aus dem Leben gegriffene Stoffe zur Bearbeitung wählen, dass er bei der komischen Behandlung derselben ihre Widersprüche vor allem unserem praktischen Verstande sichtbar werden lassen musste, haben wir schon gezeigt. Nur durfte freilich unter diesem Vorherrschen des Verstandes nicht das dramatische und komische Interesse leiden. Jener praktische Verstand durfte nur insoweit vorherrschen, als nothwendig war, um jene Stoffe auf eine ihnen angemessene, zugleich dramatische und komische Weise zu bearbeiten. Dass wir durch die komische, also unseren Verstand anregende Bearbeitung solcher Gegenstände, wie der Geizige, der Tartuffe, die Gelehrten Frauen, der Misanthrope, auch belehrt wurden, war wohl nicht zu vermeiden. Wie eine Tragödie, z. B. *Othello*, neben der Phantasie zugleich unser Gemüth, so müssen jene Komödien auch unseren Verstand zur Thätigkeit anregen.

Kann man überhaupt irgend welche wichtige religiöse, politische, sociale Fragen oder Ideen gründlich dramatisch behandeln; kann man Personen, die sich Bildung genug erworben haben, um über dieselben feste Ansichten zu besitzen, in einem Schauspiel, dessen Grundgedanken gerade diese Frage bildet, einander gegenüberstellen, ohne irgend einmal die Principienfrage selber aufzuwerfen? Schiller würde gewiss nach dem, was er über das Raisonniren in der Komödie sagt, nichts dagegen einwenden. Freilich darf das didaktische Element dem dramatischen und komischen Interesse keinen Abbruch thun.

Wir wüssten keine einzige Molière'sche Komödie zu nennen, die bei der Lectüre oder der Aufführung im Grossen und Ganzen einen vorwiegend didaktischen oder satirischen Eindruck machte. Wenn auch des Dichters Darstellung die schonungsloseste, stärkste Satire der von ihm geschilderten Verkehrtheiten enthält: so tritt doch diese Satire, selbst wo es sich um widerliche moralische Fehler handelt, wie im Geizhals und im *Tartuffe*, niemals in der Form als solche hervor. Im Gegentheil; der komische Eindruck lässt in dem Gemüth des Lesers oder Zuschauers den satirischen nicht aufkommen. Dass Molière, obgleich sein Lustspiel durch den Ernst und die Wichtigkeit der Probleme und Conflicte hart an der Grenze des eigentlichen Schauspiels stehe und manche rührende, sentimentale und pathetische Seite enthalte, doch immer wieder in's Komische einzulenken suche, besonders durch heitere Entfaltung der Nebenpartien, hat Laun selbst zugegeben. Diese Frage werden wir später bei einer näheren Betrachtung des Tartuffe und des Eingebildeten Kranken genauer erörtern. Hier begnügen wir uns damit, auf das Urtheil W. Scott's und Herder's in seinem Gespräch über das Lustspiel hinzuweisen. Obgleich kein Anhänger des Charakter-Lustspiels, bemerkt er doch daselbst (Bd. 17 S. 270): „Laufen Sie im Andenken die besten Charakter-Lustspiele durch, die die Bühne der Neueren hat, den Geizigen, den *Tartuffe* u. s. w. Zuerst fallen Ihnen Situationen ein, in denen sich der Charakter zeigt“ (also nicht der abstracte Charakter selbst). Ebenso sagt Bohtz, obgleich er meint, die Molière'schen Charakter-Komödien verriethen hin und wieder einen gewissen Ernst, der an die Prosa des gemeinen Lebens erinnere, „der Dichter verstehe aber die Kunst, das Interesse des eigentlichen Bühnenspiels und das didaktische Element mit einander auszugleichen. Die wirkliche Handlung, die derselben nothwendige Bewegung und der infolge der Leidenschaft hervortretende Conflict würden nicht durch das didaktische Element beeinträchtigt; das didaktische Interesse verdränge nicht mehr das individuelle Leben.“

Was das komische Interesse insbesondere betrifft, so verweisen wir wiederum auf das Urtheil von W. Scott und das von Jacobs, und für den *Tartuffe* auf das von Bouterweck.

Im Ganzen scheint also jener Vorwurf des Satirischen mehr aus den Stoffen hergeleitet werden zu müssen.

Damit es uns nicht scheine, als ob die handelnden Personen blos um des abstrakten Gedankens willen, der dem Werke zu Grunde liegt, also dem Dichter zu Liebe, sich in solche Principienstreite einlassen, muss letzterer uns die Ueberzeugung beibringen, dass sie auf eine natürliche Weise durch die Verhältnisse und Situationen, worin sie sich befinden, sowie durch ihren Charakter dazu gezwungen werden. Aber dies allein würde noch nicht genügen. Der Streit selbst, in dem sich die verschiedenen Ansichten offenbaren, darf nicht ein blos abstracter philosophischer Principienstreit bleiben; die sich bekämpfenden Charaktere müssen durch die Handlung des Stückes in eine Lage versetzt worden sein, wo ihre Geisteskräfte auf's äusserste aufgeregt und gespannt sind; in der Art und Weise, wie sie ihre Gedanken aussprechen, muss sich auch jene Aufregung des Kampfes, müssen sich ihre Gefühle offenbaren. In jenem Kampfe müssen sie zugleich gewisse Ziele zu erreichen, auf den Gang der Handlung zu ihren Gunsten einzuwirken, d. h. die Gegner an der Erreichung ihrer Zwecke zu verhindern oder selbst zu dem vorgesteckten Ziele zu gelangen streben. Dadurch gewinnt jener Kampf um die Principien nicht nur selber an dramatischem Leben, sondern er wird ein Theil der Handlung. Da sich aber unser Interesse vorwiegend an die Entwickelung der Handlung knüpft, so können solche, in doppelter Hinsicht dramatische Scenen nicht ermangeln, dasselbe wach zu rufen. Kommt nun noch hinzu, dass sie den Gegenstand auf eine allgemein menschliche Weise in seiner ganzen Tiefe zur Anschauung bringen, so erfreuen wir uns zugleich an ihrem Gehalt. Giebt dieser Kampf den Charakteren ausserdem noch Gelegenheit, sich auf eine komische Weise zu offenbaren, so tritt zu dem allgemein geistigen und dramatischen Interesse noch das komische hinzu. Letzteres braucht jedoch nicht immer der Fall zu sein. Nicht jede einzelne Scene eines komischen Schauspiels braucht komisch zu wirken, ebenso wenig wie jede Scene eines Trauerspiels uns tragisch erschüttert. Nur muss der Komiker auch in solchen Fällen (wie Schiller im allgemeinen bemerkte) nicht unser Gefühl, sondern vorwiegend den Verstand zu beschäftigen suchen. Wie lässt sich dies aber damit vereinigen, dass uns die streitenden Personen auf's äusserste erregt und dramatisch bewegt entgegentreten sollen? Muss das Gefühl, was

sie selber aufregt, sich nicht auch dem Leser und Zuschauer mittheilen? Molière hat es stets zu vermeiden gewusst; und darum zeigt sich wieder, gerade in solchen Scenen, die Grösse seines komischen Genies und seines künstlerischen Verstandes. Die streitenden Personen sind selbst in der grössten Aufregung, weil ihre wichtigsten Interessen auf dem Spiele stehen. Sogar, wo ihre Bildung oder Geistes- und Charakterstärke sie in den Stand setzt, dieselbe ihren Gegnern zu verbergen und sich zu beherrschen, fühlt man es hindurch; und dennoch wird in uns vorwiegend der Verstand in Anspruch genommen. Dies rührt zum Theil daher, dass Molière die streitenden Personen (ganz in Uebereinstimmung mit ihrem sonstigen Charakter) mit einem Verstand, einer Schärfe und Kraft des Geistes ausgestattet hat, die unsern Verstand in Erstaunen setzen und gerade ihn so sehr beschäftigen, dass das Gefühl in den Hintergrund gedrängt wird; zum Theil daher, dass eine der streitenden Parteien oder beide zugleich (auch wieder in Uebereinstimmung mit ihrem Charakter) durch sich selbst oder durch Einwirkung des Gegners in komischem Lichte erscheinen. Und so haben denn jene Scenen für uns nicht blos das Interesse, welches jede gründliche Erörterung wichtiger Lebensfragen einem denkenden Geiste einflösst; sie sind nicht blos von hoher dramatischer, manchmal auch komischer Bedeutung; sondern sie geben uns zugleich Bilder aus dem menschlichen Leben, die an geistiger Tiefe und Naturwahrheit alles, was uns die Wirklichkeit bieten kann, übertreffen. Tiefe des Gehalts, Wahrheit und Tiefe der Charakteristik, dramatisches Leben und manchmal auch komische Kraft finden sich in diesen Principienkämpfen vereinigt. Nur die romantische, phantastische Richtung unserer Kritik, die überall, wo es etwas zu denken giebt, Prosa wittert, kann uns erklären, wie man Molière's Komödien wegen solcher Scenen habe tadeln können. Desto mehr bewunderte man natürlich die unfläthigen Witzgefechte tugendhafter Shakspeare'scher Damen mit den Narren oder vornehmen Cavalieren, die, aller Naturwahrheit, alles höheren Interesses bar, weder durch die Eigenschaften der Charaktere und die Situationen, noch durch den Gang der Handlung hervorgerufen, nur den Fortschritt der Handlung hemmen; die also ebenso wenig im Stande sind, ein allgemein geistiges als ein dramatisches Interesse zu erregen. Es liegt nahe, die

Witzgefechte der Shakspeare'schen Komödien mit diesen Principienkämpfen zu vergleichen, weil in beiden die handelnden Personen sich an Geisteskraft und -Schärfe zu überbieten suchen.

Die Stoffe, die Molière in einigen Lustspielen behandelte, sind von vornherein so gehässig, dass man sich wundern muss, wie dieselben in seiner Darstellung überhaupt noch gefallen können. Und je widerwärtiger oder je pathetischer diese Stoffe, um so grösser das Genie, welches dieselben komisch zu bearbeiten versteht, wie Schiller sagt. Und da vergleiche man die Schilderung der Weltleute im *Misanthrope* mit der Sheridan'schen Lästerschule, die Schilderung der Heuchelei im *Tartuffe* mit Thackeray's *Vanity fair* und mit *Martin Chuzzlewit* von Dickens. Dasjenige, was in der Darstellung Molière's gefällt, erregt Widerwillen in der jener vielgepriesenen englischen Humoristen. Stoffe, die an sich nicht gehässig sind, hätten es bei Molière werden können durch die Gründlichkeit und Tiefe der Charakteristik; so die Liebe zum Leben und der Eigennutz in dem Eingebildeten Kranken. Und dennoch weiss er durch seine Darstellung stets jeden unangenehmen Eindruck zu verwischen.

Shakspeare gegenüber brauchte übrigens Molière in dieser Hinsicht nicht einmal gerechtfertigt zu werden. Die meisten komischen Figuren der Shakspeare'schen Lustspiele sind harmlose Menschen, Abstractionen der umgekehrten Logik, die mit Sittlichkeit und Moral nicht in Collision kommen können, also nur im Stande wären, unser Mitleid, niemals unseren Widerwillen zu erregen. Auf die Grösse ihrer Einfalt kann man daraus schliessen, dass unsere Kritiker geglaubt haben, die Milde des Dichters rühmen zu müssen, weil er sie doch zuweilen ein verständiges Wort sagen lasse. Wir möchten vielmehr seine Strenge tadeln, da er sie so dumm geschildert, dass man sich darüber wundern muss, wenn sie einmal einen nur halbwegs vernünftigen Gedanken von sich geben. Shakspeare konnte bei der Schilderung solcher Charaktere nie in die Gefahr kommen, den strafenden Satiriker, den Moralisten herauszukehren.

Wenn Gervinus aber gar von ihm rühmt, dass er nur solche Einfaltspinsel komisch darzustellen vermochte; wo er schlechte Menschen schildere, gewinne der sittliche Unwille bei ihm die Oberhand: so ertheilt er ihm als komi-

schen Dichter ein sehr bedenkliches Lob. Wie würde es Shakspeare ergangen sein, wenn er, wie Molière, einen Egoisten, einen Heuchler, oder gar seine eigenen Gefühle, das, was er im *Hamlet* in Form der Tragödie auf die Bühne brachte, wie Molière im *Misanthrope*, komisch hätte darstellen sollen? Würde auch er so wenig von seiner Persönlichkeit haben durchblicken lassen, dass er unsere Kritiker hätte verleiten können, denjenigen Charakter, in welchem er seine eigenen Gefühle geschildert, gegen ihn selber in Schutz zu nehmen? Shakspeare wäre gewiss tendenziös, Moralist, strafender Satiriker geworden. Er ist es geworden in seinem *Timon*. An die komische Lösung solcher Aufgaben hat er sich nie gewagt. Shakspeare ist satirisch in seinem *Timon*, bitter ironisch in *Troilus* und *Cressida;* Molière ist es im Grossen und Ganzen in keinem einzigen seiner Werke.

Ebenso tadelt Laun mit Unrecht, dass Molière's Komödien neben der Heiterkeit Traurigkeit in unserer Seele zurücklassen. Gerade hinter der tiefsten Komik ist eine gewisse Trauer verborgen. Die grössten komischen Dichter und Schauspieler waren Männer von ernster Gemüthsart. Jene Traurigkeit finden wir im *Don Quixote*, in dem Laun sie nicht finden zu wollen scheint, ebenso gut wie bei Molière. Bei dem grössten aller komischen Schauspieldichter neben Molière, Aristophanes, liegt sie gleichfalls im Hintergrunde. Darin zeigt sich gerade das komische Genie, dass die traurigen Gedanken, die bei der Darstellung auftauchen konnten, durch die komische Form verdrängt werden; dass selbst das an sich Gehässige dazu dienen muss, uns den komischen Genuss zu verschaffen. So lange der Dichter uns beschäftigt, muss der komische Eindruck jedes unangenehme Gefühl zurückhalten. Wenn wir später über den Inhalt des Gelesenen nachdenken, kann, je nachdem unsere eigene Phantasie die vorgeführten Bilder festzuhalten im Stande ist oder nicht, dem heiteren Eindruck sich Traurigkeit zugesellen. Für uns ist nicht einmal der Gedanke an den *Avare* und den *Tartuffe*, in der Erinnerung, mit Traurigkeit verbunden, weil sich an ihn sogleich die Vorstellung der komischen Situationen anknüpft, in welchen uns der Dichter die Charaktere vorführt.

Alle jene Vorwürfe über das Vorwiegen des didaktischen und satirischen Elements in Molière's Komödien, über den

traurigen Eindruck, den sie in unserer Seele zurücklassen sollen, scheinen uns insgesammt nur dem Umstande ihre Entstehung zu verdanken, dass jene Kritiker nicht unmittelbar nach der Lecture der von ihnen getadelten Werke ihre Kritiken geschrieben. Ein Kunstwerk lässt sich nur so lange richtig beurtheilen, als wir den Eindruck, welchen dasselbe in seiner unmittelbaren Einwirkung auf uns macht, die Gefühle und Gedanken, welche seine künstlerische Form in uns hervorruft, in der Erinnerung festzuhalten vermögen. Jedes Kunstproduct wirkt durch seinen Inhalt und durch die Form, in welcher es diesen Inhalt vorführt. Während der Lecture oder der Aufführung wirkt letzterer nicht getrennt für sich, sondern nur in der ihm vom Dichter gegebenen Form. Man nehme z. B. den *Tartuffe* und den Geizhals. Der Inhalt beider Stücke ist die schärfste, schonungsloseste Satire des Geizes und der Heuchelei. Er ist also von furchtbarem Ernst. Und wenn wir ihn allein auf uns wirken liessen, so würden wir ein Gefühl des Widerwillens und zum Theil der Traurigkeit nicht unterdrücken können. Hätte der Dichter sich in der Form der Darstellung nur von seinem sittlichen Gefühle leiten lassen: beide Stücke müssten uns mit Traurigkeit oder Widerwillen erfüllen, wie die Heuchler von Boz und Thackeray in *Martin Chuzzlewit* und *Vanity fair.* Das ist aber nicht die Aufgabe des Dichters, am wenigsten die des Komikers; sondern die des geistlichen und politischen Redners. Unter des Künstlers Hand muss selbst das scheusslichste Ungeheuer (wenn es sonst künstlerisch wirken soll) durch die Art der Darstellung dazu beitragen, Wohlgefallen zu erregen. Der Komiker soll den widerlichen Eindruck, den es schon in der Wirklichkeit macht, nicht verstärken, sondern verwischen. Er muss die Hässlichkeit des Gegenstandes noch mehr hervortreten lassen, als in der Wirklichkeit zu geschehen pflegt, und trotzdem darf dieselbe uns nicht unangenehm berühren. Damit nun der Künstler durch seine Darstellung nicht Gefühle des Unwillens oder Widerwillens errege, muss er sich erst selber über alle solche Gefühle erhoben haben.

Auch aus diesem Grunde darf also der Komiker den Gegenstand nicht mit dem sittlichen Gefühl, mit dem Gemüth auffassen, sondern nur mit dem Verstande; aber nicht mit einem gewöhnlichen Verstande; denn der wäre

niemals im Stande, eines solchen Gegenstandes Herr zu werden und die Gefühle des Unwillens und Widerwillens, welche in der Seele auftauchen, zu besiegen. Er muss den Gegenstand des Widerwillens von dem Standpunkte eines diesem Gegenstande selbst unendlich überlegenen Verstandes betrachten, um sich über die Furcht oder den Abscheu, welche er dem gewöhnlichen Menschen einflösst, erheben zu können. Mit dem Auge des Falken muss er die inneren Widersprüche, an denen auch solche Ungeheuer kranken mögen, durchschauen. Auf diese inneren Widersprüche, die sie unschädlich zu machen im Stande sind, muss er seine Aufmerksamkeit richten. Er muss den Gegenstand unseres Widerwillens in eine Lage und Umgebung hineindenken, die ihn zwingen, dieselben hervorzukehren, um ihn durch diese Widersprüche unschädlich zu machen. Und sollte derselbe, wie der Tartuffe, geistig so bedeutend sein, dass er sich, wie ein Phönix aus seiner Asche, selbst von seinem Falle zu noch grösserer Bedeutung zu erheben vermöchte, um dann erst recht über seine Gegner zu triumphiren: selbst dann muss der Dichter ihm unverwandt in's Auge schauen. Es ist ein Wettkampf des Geistes, in welchem der Dichter und sein Opfer sich einander gegenüberstehen. Selbst wo letzteres ihm zu entschlüpfen droht, muss er das Bewusstsein seiner Ueberlegenheit bewahren; auch da darf kein sittliches oder sonstiges Gefühl ihn der Geistesfreiheit berauben. Nur sein überlegener Geist darf selbst dem triumphirenden Gegner gegenübertreten. Das Gefühl dieser Ueberlegenheit muss ihn so sehr erfüllen, dass sogar der augenblickliche Triumph des Gegners oder vielmehr die geistige Grösse, welche ihm diesen Triumph verschaffte, dem Dichter ästhetische Freude bereitet, ihn nur mit Erstaunen und Bewunderung zu erfüllen vermag. (Da greift das Komische in's Gebiet des Tragischen hinüber.) Die herrlichsten Beispiele davon findet man im *Tartuffe.*

Und von diesem Standpunkte muss der Komiker den Gegenstand seines Widerwillens vorführen, wenn derselbe auch für uns ein Gegenstand ästhetischen Wohlgefallens werden soll. Bei der Lectüre und der Aufführung eines Kunstwerkes, wie der *Tartuffe,* stehen wir nicht mehr dem Heuchler an sich gegenüber, sondern der Darstellung, welche der Dichter uns von demselben giebt. Nicht der *Tartuffe* selbst, der überlegene

Geist des Dichters ist es, der unser Interesse in Anspruch nimmt, der sich in der Art und Weise, wie er seinen Gegner überwältigt und in seinen Widersprüchen blosslegt, unseren Blicken offenbart. Der siegesgewisse Dichter selbst ist es, dem wir Auge in Auge gegenüberstehen. Die Widerwärtigkeit des Gegenstandes, den er uns vorführt, erscheint nur noch als ein Mittel, um seine eigene geistige Grösse und Ueberlegenheit in desto glänzenderem Lichte hervortreten zu lassen, und auch uns mit derselben geistigen Freiheit zu erfüllen. Es ist also einzig und allein die künstlerische Behandlung des Gegenstandes, durch welche wir mit dem Geiste des Dichters in Verbindung treten, was einem Werke, wie der *Tartuffe* und der Geizhals, seine poetische Wirkung und Bedeutung verleiht. Verliert man diese Darstellung, die Form, in welcher der Gegenstand vorgeführt wird, aus den Augen, und besitzt man nicht die Fähigkeit, sich auch in der Erinnerung wieder auf den geistig freien Standpunkt zu versetzen, den der Dichter einnahm, und auf den die unmittelbare Anschauung des Kunstwerkes uns erhoben hatte; so bleibt natürlich blos der hässliche Gegenstand als solcher übrig, der uns nur Widerwillen und Unwillen einzuflössen vermag. Und wenn wir uns dann von diesem Standpunkte aus anmassen, das Werk als unpoetisch zu verdammen, so rechnen wir gerade dasjenige dem Dichter als Mangel an, was so recht eigentlich einen Beweis von seinem Genie ablegt. Gerade darin, dass derselbe die widerwärtigsten Stoffe mit solcher künstlerischen Freiheit zu bearbeiten und zu Gegenständen ästhetischen Wohlgefallens umzuschaffen wusste, zeigt sich seine Grösse. Wir vergessen die Arbeit dieser Umwandlung, in der sich sein Genie offenbart, um nur noch an den widerwärtigen Stoff zu denken. Der Vorwurf, den wir von diesem Standpunkte aus dem Dichter machen, trifft uns selbst. Wir sind zu prosaisch, zu sehr in der hässlichen Wirklichkeit befangen, um dieselbe von einem freieren, komisch-poetischen Standpunkt auffassen zu können; ja, wir sind nicht einmal im Stande, die künstlerische Stimmung, welche des Dichters Darstellung in uns hervorrief, festzuhalten, sie in uns zu reproduciren; und diesen eigenen Mangel an künstlerischer Begabung oder Empfänglichkeit machen wir dem Dichter zum Vorwurf. Bei demjenigen, der

genug Poesie in sich selber hat, um auch in der Erinnerung das von dem Dichter entworfene Bild festzuhalten, d. h. um sich jenen Geizhals oder Heuchler nicht *in abstracto*, sondern in den Situationen vorzustellen, in denen Molière sie vorführt, werden beide Stücke gewiss keine Traurigkeit zurücklassen. Der Dichter hat seine Schuldigkeit gethan. Er hat diese Situationen so lebendig geschildert, dass, wie Herder sagt, bei dem Andenken an jene Stücke uns immer zuerst die Situationen einfallen, in denen die Charaktere vor uns erscheinen, nicht die Charaktere *in abstracto*. Selbst Bohtz, der gerade den *Avare* in dieser Beziehung am ehesten tadeln möchte, muss zugeben, dass „die dem Bilde des Geizes verliehene mimisch-dramatische Lebendigkeit der Art ist, dass dieses Bildes Züge, und diejenigen, die wir an dem Geizigen des gemeinen Lebens wahrgenommen haben, für die Erinnerung unwillkürlich in einander übergehen.“ Der Dichter hat seine Schuldigkeit gethan. Mögen seine Kritiker die ihrige thun.

Wie das Satirische, Tendenzartige, Didaktische, Verstandesmässige und Praktische, welches man der Form der Molièreschen Lustspiele vorwirft, zum Theil in der ächt künstlerischen und komischen Form seiner Stücke, zum Theil auch in dem Stoff derselben seinen Grund hatte: so hat man also auch den Grund für jene Traurigkeit, welche manche seiner Werke in unserer Seele zurücklassen sollen, einzig und allein in ihren Stoffen, sowie in der gründlichen Bearbeitung dieser Stoffe zu suchen.

c) Komische Bearbeitung tragischer Stoffe.

(Marckwaldt.)

Kein Wunder daher, dass man Molière schliesslich diese widerwärtigen Stoffe selber und deren Bearbeitung, mit einem Worte, die komische Behandlung widerlicher Stoffe zum Vorwurf gemacht hat. Also nicht mehr das Praktische, das Prosaische, sondern das Hässliche, Widerwillen erregende derselben; und dies nicht an sich, sondern gerade ihre komische Bearbeitung; dasjenige, was wir vorhin und in dem Capitel über die verschiedenen Arten des Komischen als den

glänzendsten Beweis von Molière's komischem Genie anführten, ist es, was man ihm hier vorwirft.

Schon wenn Gervinus den Shakspeare lobte, weil derselbe nur unschädliche Thorheiten und Lächerlichkeiten des Menschen, Grillen des Verstandes und der Phantasie lächerlich gemacht habe, lag darin indirect ein Tadel für Molière; direct hat jedoch Gervinus, soviel wir wissen, diesen Tadel nicht ausgesprochen. Herrn Otto Marckwaldt blieb dies Verdienst vorbehalten. Er hat der Frage eine besondere Abhandlung: „Molière als Dramatiker, Frankfurt a. M. 1860" gewidmet; eine Abhandlung, welche die antimolière'sche, von A. W. v. Schlegel eröffnete Periode auf eine des Meisters würdige Weise schliesst. Sie verdient, dass wir ihr eine ganz besondere Aufmerksamkeit schenken.

Der Hauptgrund, der den Verfasser dazu reizte, Molière in jenem „Schriftchen" als Dramatiker zu beurtheilen, war „die oft lächerliche Ueberschätzung, mit welcher französische Kritiker ihn über die grössten Dichter aller Zeiten und Länder erheben."

Er tadelt, „dass La Fontaine den Molière dem Plautus vorgezogen; dass La Harpe gesagt, Molière und das Lustspiel seien gleichbedeutende Namen." Er bemerkt, wie Lemercier „auf den Ehrenscheitel von Molière alle edlen Qualitäten, selbst die widersprechendsten, gehäuft habe; er lasse ihn zwar nicht das Geheimniss finden, Grossmuth und Arglist zu verbinden, aber ein fast ebenso grosses, nämlich der originellste Schriftsteller zu sein, und zugleich der am meisten von anderen Borgende"; und vergisst, dass gerade hierin sein Liebling Shakspeare mit Molière die grösste Aehnlichkeit hat. Er tadelt den Antoine Roche, in seiner neuerdings erschienenen Geschichte der grossen französischen Schriftsteller „den Molière zu Homer, Dante, Cervantes und Shakspeare gesellt und über alle alten und neuen Lustspieldichter erhoben zu haben". Dass Lessing ihn und nur ihn mit Shakspeare zusammenstellte; dass W. Scott, Lewes, Charles Reade und andere, Engländer und Deutsche, sich desselben Vergehens schuldig gemacht, scheint ihm unbekannt geblieben zu sein. Er tadelt die französische Akademie, weil dieselbe dem Dichter, wenigstens nach seinem Tode, Gerechtigkeit widerfahren liess, und bemerkt schliesslich über die Zusammenstellung Molière's mit Shakspeare Folgendes:

„Es kann hier nicht der Ort sein, Shakspeare, diesen wahrhaften Heros dramatischer Poesie, eingehend zu würdigen. Er ist Gemeingut aller gebildeten Völker geworden; ihn zu erklären und zu charakterisiren, haben sich die grössten Geister bemüht. Stolz dürfen wir Deutsche behaupten, ihn im umfassendsten Sinne, im Geist und in der Wahrheit erkannt zu haben. Die Franzosen können hierbei gar nicht in Betracht kommen. Voltaire erniedrigt sich sogar zu der schamlosen Behauptung, dass *Hamlet* von einem besoffenen Wilden herzurühren scheine. Zu den zahmen französischen Dramatikern, welche, wenn es kalt ist, das Eisen zu schmieden versuchen, gehört Shakspeare allerdings nicht. Die sogenannten Einheiten der französischen Bühne galten ihm auch nichts, um so mehr die dramatische Einheit.

„Einen solchen Dichter, einen Halbgott — der das Süsseste und Herbste, das Niedrigste und Höchste, das Freudigste und Schmerzlichste, das Anmuthvollste und Schrecklichste darstellt und in Eintracht und Versöhnung ausgleicht — Shakspeare mit Molière zu vergleichen, ist, gelinde ausgedrückt, komisch!“

Nun ist es freilich nicht Marckwaldt's Absicht, dem Dichter alles Verdienst abzusprechen. Er preist ihn in gewissem Sinne als einen Reformator, weil er in seinen besseren Dramen das Komische im menschlichen Herzen suchte, in extremen Leidenschaften, im Contraste des Ideals mit der praktischen Wirklichkeit (S. 9—10). Auch vergisst er nicht Molière's Verdienste um die Sprache und um die Schauspielkunst zu erwähnen (S. 13).

Trotzdem glaubt er diesem Reformator die Originalität fast ganz absprechen zu müssen (S. 10), da derselbe nur „reproducirend imitativ, in wenigen Fällen auch umformend wirkte, aber nie genial künstlerisch producirte. Er variire nur zu oft Themata, welche schon von Plautus und Terenz bearbeitet worden, so im Geizigen, im *Amphitryo*, *Fourberies de Scapin* etc. Was die französische Komödie vor ihm und das spanische und italienische Lustspiel anbetreffe, so gebe es in diesen keine komische Figur, kein Witzwort, was wir nicht gelegentlich bei ihm wiederfänden.“

In Marckwaldt's Augen (S. 7) ist Corneille der wahre Schöpfer der Charakter-Komödie in Frankreich, ein Verdienst,

welches gewöhnlich fälschlich Molière zugeschrieben werde. Corneille zeige sich in seinem *Menteur* reformatorischer seinen Vorgängern gegenüber, als Molière gegen ihn.

Wie Schlegel, behauptet auch er, Molière's Stücke seien veraltet, und eigenthümlicherweise vertritt die Behauptung Schlegel's bei ihm die Stelle aller Beweise. Er denkt nicht daran, dass die von ihm getadelte Verehrung, welche noch jetzt alle Franzosen ihrem grossen Dichter zollen, irgendwie ein Gegenbeweis gegen seine und Schlegel's Behauptung sein könnte. Die Beweisführung ist zu originell, als dass wir uns das Vergnügen versagen könnten, sie anzuführen. Wenn sie auch in Beziehung auf den Dichter keinen Werth hat, so charakterisirt sie doch den Kritiker.

„Dass Molière jetzt fast ganz veraltet ist (denn nach A. W. v. Schlegel gleichen die französischen Theater einer Wüstenei bei seiner Darstellung) und in Deutschland er nur dazu benutzt wird, wie wir wissen, um bedeutenden Schauspielern Gelegenheit zu geben, ihre Kunst zu zeigen, bei solchen Gelegenheiten auch niemand in's Theater geht, um den Geizigen, Scheinheiligen u. s. w. von Molière zu sehen, sondern den Harpagon, den Tartuffe u. s. w. irgend eines berühmten Schauspielers, dies liegt eben darin, dass er nur für seine Zeit schrieb und nicht immer für die Besten derselben; denn unmöglich dürfen wir einen demoralisirten genusssüchtigen Hof als auf der Höhe der Zeit stehend betrachten.

„Ein bedeutsames Argument gegen Molière's Grösse ist seine Veraltung; denn nie wird ein grosser Dichter veralten, obgleich er zu Zeiten weniger gelesen werden kann. Man gedenke der besten und der grössten Dichter aller Zeiten und Länder, Homer und Shakspeare.

„(Wenn ersterer doch eigentlich nur von classisch Gebildeten und Kennern der Griechen wahrhaft gewürdigt wird, so liegt dies darin, dass es nur Wenigen jetzt noch möglich ist, zu ihm heraufzusteigen. Seine Denkweise ist in einer Art naiv, dass wir sie kaum begreifen, geschweige erreichen können. Er stellt die nationalsocialen Verhältnisse in ihrer natürlichen Erscheinung, in ihrer Hingabe an die Natur so dar, wie sie zu unseren heutigen Verhältnissen, welche meist mit Verleugnung der Natur, künst-

lich geschraubt sind, einen zu grellen Contrast bilden, um angenehm den mit der Antike unbekannten Leser zu berühren und ihm Genuss zu verschaffen (?). Wenn z. B. der Sauhirt von ihm ein göttlicher genannt wird, so tritt unser Begriff vom Göttlichen dem Begriff des Sauhirten in einer Art entgegen, welche der griechischen Idee nicht mehr conform ist [??].)

„Wenn nun aber Molière heute wenig gelesen und dargestellt wird, liegt dies — Homer entgegengesetzt — darin, dass es uns keinen ästhetischen Genuss bereitet, einen Dichter zu lesen, der, anstatt uns zum Höchsten emporzuheben, uns zu den längst überwundenen Ideen und Anschauungen seiner Zeit herabzieht.

„Nur ein Dichter, dessen Anschauungen und Ideen, dessen künstlerisches Streben nicht wahr und gross genug waren, um für alle Zeiten Werth zu behalten, kann veralten. Wenn trotz alledem (!) A. Roche Molière mit Shakspeare vergleicht und zwar zum Vortheil Jenes, so kommt mir dies vor, als ob er ein Frescogemälde, welches die ganze Welt, Himmel und Hölle in genialen Zügen treffend darstellt und zugleich harmonisch verbindet, mit einem stellenweise recht nett gezeichneten Genrebildchen vergleichen will.

„Wenn er aber das letztere vorzieht, so liegt es gewiss darin, dass ihm dasselbe durch Kleinheit und Unbedeutendheit der zu Grunde liegenden Idee näher liegt, während er das erstere nicht zu begreifen, ja den in demselben liegenden Einklang, der all das scheinbar Heterogene durchdringt und verbindet, kaum zu ahnen vermag.“

„Diese Bemerkungen sind zum Theil schon von uns selber widerlegt, die entgegengesetzten Ansichten Göthe's und anderer deutschen und englischen Schriftsteller zum Theil von uns angeführt worden; theils scheinen sie auch in unserem Vaterlande keiner Widerlegung zu bedürfen. Wir bemerken nur, dass der Engländer W. Scott die Komödien Shakspeare's, nicht die Molière's veraltet nennt, dass der zuletzt dem Roche gemachte Vorwurf, weil gerade die Shakspeare'schen Komödien keine Ideen enthalten, den Marckwaldt selbst trifft. Wir können also ruhig darüber hinweggehen, um uns dem Hauptinhalt des „Schriftchens“, der „komischen Behandlung moralisch widerwär-

tiger Stoffe“ in Molière's Lustspielen zuzuwenden. Besonders an einer eingehenden Beurtheilung seines Meisterstückes — des *Tartuffe* — sucht der Kritiker das Unästhetische des Molière-schen Verfahrens zu beweisen.

„Um den Inhalt des *Tartuffe* — der ja so verbreitet ist, dass der Ausdruck Heuchler und Tartuffe fast identisch geworden — kurz zu fassen, genüge dies: Es wird in dem Drama ein Heuchler dargestellt, der einen Familienvater bethört. Dessen Familie jedoch, von Jenes Scheinheiligkeit überzeugt, belehrt den Betrogenen durch den Augenschein eines Besseren und entlarvt dadurch den Betrüger, der schliesslich bestraft wird.

„Darnach wäre also die Idee des Dramas, die Scheinheiligkeit in ihrer verdammenswerthen Blösse darzustellen und uns die üblen Folgen der Leichtgläubigkeit ihr gegenüber zu zeigen. Wahrlich eine Idee, gross und sich selbst entsprechend behandelt, durchaus für die Tragödie geeignet! Diese soll uns ja eine Handlung oder Person veranschaulichen, welche entweder einer hohen Idee entsprechend, von ihrer Wahrheit erfüllt, sie im Leben geltend machen und thatsächlich bewahrheiten will, jedoch an den Schranken irdischer Vergänglichkeit, am Gemeinen, aus dem der Mensch gemacht ist, scheitert. Oder es soll uns die Tragödie eine Person vorführen, die gegen Erhabenes ankämpft, und sich so gegen Ewiges versündigend, dem jede Schuld rächenden Schicksal — wie in der Antike — oder, nach christlicher Anschauung, dem Göttlichen büssend anheimfällt.

„Im *Tartuffe* wird uns nun eine solche Person vorgeführt, welche dem Höchsten, was unser Geist kennt, dem Edelsten, dem unsere Seele ahnend zustrebt — der Religion —, frech dadurch entgegentritt, dass er sie zum Deckmantel der Habgier, zur Bemäntelung unheiliger Triebe benützt. Wo eine solche That vor unsere Seele tritt, ergreift uns ein Unwille, welcher nur einer ernsten Sühnung weicht, einer Sühne, wo das Verbrechen mit der Strafe adäquat ist.“ (Soll wohl heissen: wo die Strafe mit dem Verbrechen adäquat ist.)

„Unser ästhetisches Gefühl verlangt mit Recht, dass der Sünder dem beleidigten Göttlichen anheimfalle; unmöglich kann es nun befriedigen, wenn — wie im *Tartuffe* —

er nun durch Weiberlist entlarvt und der unter dem Tische versteckte Ehemann zum rächenden Gotte wird, so dass das Mittel der Sühne, komisch wirkend, selbstredend an seiner Intensität einbüsst. Wie wir sehen, ist also der *Tartuffe*, da er einen tragischen Stoff komisch behandelt, da er uns über einen Bösewicht will lachen lassen, keine Tragödie. Keineswegs will ich damit die Abwechslung des Tragischen mit dem Komischen, wie sie im romantischen Drama vorkommt, verwerfen. Niemals darf aber deswegen der dem Drama zu Grunde liegenden Idee weniger Rechnung getragen werden, sondern das Komische muss, wie bei Shakspeare, in seinen, der Idee nach tragischen, Dramen, als das Gegengewicht nach starker Beanspruchung unserer Empfindung und des sittlichen Gefühls betrachtet werden. Shakspeare, der Meister des romantischen Dramas, hat nie eine an sich tragische Idee zum Gegenstand eines Lustspiels gemacht und nie die Bosheit als solche komisch erscheinen lassen. Man denke an: Viel Lärmen um nichts, Shylock u. s. w., wo wir trotz der Komik, die dieses Drama durch die Verkleidung der Portia und Nerissa theilweise bietet, dennoch tief tragisch erschüttert werden, wenn Shylock um seinen grausamen Racheplan, seine vermeinten Rechtsansprüche gebracht wird, und so dem beleidigten Göttlichen zum Opfer fällt. Wenn wir nun, weil der *Tartuffe* keine Tragödie ist, oder überhaupt kein ernstes Drama, ihn für eine Komödie, für die es Molière ausgiebt, hielten, wäre dies irrthümlich. Vor allen Dingen kann man doch von einer Komödie die Behandlung eines komischen Stoffes (!) verlangen. Wenn es nun auch unzählige Erklärungen des Komischen als solchen giebt, so dass z. B. „„Mendelssohn es im Contrast sucht, während Kant es für die plötzliche Auflösung einer gespannten Erwartung in nichts erklärt; Solger für das Verzehrtwerden des Irdischen vom Göttlichen; Jean Paul für den sinnlich angeschauten unendlichen Unverstand; Schiller für ein Herunterziehen des Gegenstandes unter die Wirklichkeit u. s. w.““; so kann man doch aus all diesen Erklärungen genug ersehen, wie die absichtlich consequente Verletzung des Heiligen nie komisch sein kann und darf, also ein solcher Stoff der Komödie geradezu widerspricht. Das Lustspiel soll die

dramatische Darstellung einer Handlung oder praktischen, nicht aber eine grosse Idee umfassenden Wahrheit sein. Das Lustspiel soll uns eine mehr menschliche Idee in ihrem komischen Contraste mit persönlichen Eigenschaften oder Situationen in erheiternder Weise veranschaulichen; der Held der Komödie kann eben sowohl seinen Plan verfolgen, als der tragische; aber dieser Plan wird immer etwas Chimärisches haben müssen, wenn er nicht gar der fixen Idee angehört. Während in der Tragödie der Held z. B. mit dem Schicksal kämpft, welches er aus innerer moralischer Wahl und Neigung gegen sich aufruft, wird derselbe in der Komödie mit dem Zufall kämpfen (!), d. h. mit den wunderlichen Bruchtheilen eines Schicksals, welche ihn in bunter Verwickelung mehr necken als vernichten, und anstatt ihn an Leib und Leben zu strafen, aus all den Zufälligkeiten einen fröhlichen, erheiternden Ausgang, der uns über die Wunderlichkeit des blossen Zufalls hinaussetzt und dadurch erhebt, organisch erwachsen lassen. Keineswegs schliesst das Lustspiel die Darstellung von Tugenden oder Fehlern aus. Deswegen sind aber — wohl zu merken! — nicht alle Laster für das Lustspiel geeignet, sondern nur solche, die sich von einer komischen Seite auffassen lassen, wie beispielsweise Geiz — dessen Zähigkeit, mit der an sich freigebigen Leidenschaft der Liebe in Conflict tretend — durchaus komisch wird, wie dies Molière selbst in seinem *Avare* mit Erfolg zeigt. Ferner Hoffart, Eitelkeit, Trunksucht, welche Gebrechen in Shakspeare's Was Ihr wollt durchaus erheiternd wirken. Ein ähnliches, dem Lustspiel anpassendes Laster ist die Lüge, jedoch nur dann, wenn sie — wie dies sehr glücklich in Corneille's *Menteur* geschieht — nicht Anderen zum Schaden gereicht. Wie prächtig sich Prahlerei zur Komödie eignet, hat Shakspeare im Falstaff genugsam bewiesen. — Auch ein Heuchler kann der Held eines Lustspieles sein, wie dies Schiller (!!) im Parasit glänzend darthut; aber er muss, wie Sélicour, wenn auch sich selbst bereichernd, keinem Andern verderblich werden, und sobald er dies versucht, schon beim Versuche schmählich scheitern. Nie darf aber ein niedriges, Anderen zum Verderben gereichendes, Laster zum Hebel einer Komödie gemacht werden; niemals ein Bösewicht, der seine Mitmenschen in's Unglück stürzt, der Held eines

Lustspieles sein; denn wie Aristoteles sagt, „„ist das Komische ein Fehler oder Uebelstand, der aber schmerzlos und nicht zu Grunde richtend sein darf.““

„Kann auf uns aber der Tartuffe, der flüsternde Scheinheilige, der sich vorsichtig seinem Opfer naht, es in seine Netze zieht, ihm jeden Ausweg durch die abgelauerte Schenkung versperrt, und dann mit der Wuth der gereizten Schlange auf dasselbe stürzt, komisch wirken? Nein, er erweckt in uns sittliche Entrüstung. Er empört und indignirt uns. Aber nichts widerspricht wohl mehr dem Zweck der Komödie, als die Erregung dieser Gefühle. Das schliesst jedoch keineswegs die Darstellung der Scheinheiligkeit von der Bühne überhaupt aus; denn es ist gewiss ein würdiger Zweck des ernsten Dramas, dem Laster und also auch der Religionsheuchelei die Maske vom Gesicht zu reissen und dasselbe in seiner ganzen widrigen Blösse zu zeigen, und nur Die werden sich der Aufführung von dergleichen Dramen widersetzen, welche dann ihr eigenes Antlitz zu sehen fürchten.

„Ebenso widerspricht der Komödie die Erregung tiefen Mitleids, wie wir es mit dem unschuldigen Opfer des Heuchlers, mit Mariane, fühlen.

„Ausserdem können wir auch von der Verwickelung jedes Lustspiels verlangen, dass, ohne ungeschickt geknüpft zu sein, es doch die endliche glückliche Lösung gewissermassen voraussehen lässt. Auch hierin ist der Parasit, der ein ähnliches Sujet, wie der *Tartuffe*, behandelt, bei weitem vorzuziehen; denn dass ein Mann von der Einsicht und Menschenkenntniss Narbonne's nicht lange der von Sélicour Dupirte sein wird, liegt sehr nahe!

„Im *Tartuffe* aber sehen wir nicht und können uns trotz allen Grübelns keine Vorstellung machen, wie die Verwickelungen sich glücklich lösen können; wir denken z. B.: Wenn selbst Tartuffe entlarvt wird, so hat er ja das Erbe des Damis, und dieser bleibt ein Bettler, während Tartuffe den schnöden Lohn seines Truges davonträgt. Dieser Gedanke wirkt entschieden peinlich auf uns. Ein Gefühl, der Komödie durchaus nicht entsprechend.

„Ja, selbst aus dem Theater gehend, wird der Zuschauer noch bei sich denken: Was wäre aus all den armen Teufeln geworden, wenn nicht der allweise König Louis der Grosse

den Knoten zerhauen und Tartuffe unschädlich gemacht hätte? Diese Gedanken liegen um so näher, als die Lösung durchaus nicht organisch aus dem Stücke erwächst.“

Man sieht, der Kritiker nimmt die Beweise für seine Ansicht theils von der Auctorität Anderer her, die mit ihm übereinzustimmen scheinen; theils sucht er auf selbstständige Weise seine eigenen Gründe zu entwickeln.

Was jene von Aristoteles u. a. entlehnten blossen Auctoritätsbeweise betrifft, so hat sie schon Molière selber widerlegt. Wie als Künstler, so auch als Kritiker nahm er einen von aller grauen Theorie unabhängigen Standpunkt ein, und zwar einen so erhabenen Standpunkt, dass die meisten unserer ästhetischen Kritiker, unter anderen auch Herr Marckwaldt, nicht im Stande gewesen sind, ihm dahin zu folgen. Schon nach der Aufführung der Frauenschule hatten ihm seine Gegner die Uebertretung aristotelischer Regeln vorgehalten. Mit der Antwort, womit Molière seine damaligen Gegner abspeiste, möge sich auch Herr Marckwaldt in aller Kürze abfertigen lassen. In der „Kritik der Frauenschule“ legt der Dichter dem Dorante folgende Worte in den Mund (wir haben sie schon früher angeführt; doch kann es nicht schaden, wenn wir sie hier noch einmal wiederholen):

„Ihr seid curiose Leute mit Euren Regeln, mit denen Ihr den Unwissenden imponirt und uns alle Tage in den Ohren liegt. Wer Euch hört, der sollte glauben, diese Regeln wären das unergründlichste Mysterium, und doch sind es nur einige leichte Betrachtungen über das, was unserem Vergnügen an dieser Art von Kunstwerken Eintrag thun kann; und derselbe gesunde Verstand, der vor Zeiten diese Betrachtungen angestellt hat, kann sie mit Leichtigkeit alle Tage machen, ohne sich um Aristoteles oder Horaz zu kümmern. Ich möchte wissen, ob nicht die Regel aller Regeln die ist, dass man gefalle.“

Die anderen, aus demselben Stück früher angeführten Worte möge man an Ort und Stelle nachlesen.

Auch wo der Kritiker zur Entwickelung seiner eigenen Gründe übergeht, ist es ihm unmöglich, die graue Theorie mit dem grünen, goldenen Baum des Lebens zu vertauschen. Er schildert uns das Gehässige des vom Dichter behandelten Stoffes mit recht lebhaften Farben, und dafür sind wir ihm

dankbar; denn gerade darin, dass Molière solche Stoffe zu Gegenständen ästhetischen Wohlgefallens umzugestalten wusste, zeigt sich die Grösse seines komischen Genies und seine Ueberlegenheit über Shakspeare. Dann sucht er theoretisch zu beweisen, dass ein solcher Stoff, komisch bearbeitet, nur Widerwillen einflössen, kein ästhetisches Wohlgefallen erregen könne. Dieser theoretische Beweis beweist nichts gegen Molière. Unser Kritiker kennt gewiss die Geschichte vom Ei des Columbus; und die Leute, welche nach der Entdeckung Amerikas dem Entdecker gegenüber behaupteten, sie hätten ebenso gut Amerika entdecken können, wie er, würden ihm gewiss, „gelinde ausgedrückt —, komisch erscheinen“. Was würde er wohl von einem deutschen Gelehrten des 19. Jahrhunderts sagen, der allen Zeugnissen der Geschichte und der Wirklichkeit zum Trotz, behaupten wollte, Amerika wäre überhaupt nicht entdeckt worden, und zwar aus dem Grunde, weil es nicht hätte entdeckt werden können? Herr Otto Marckwaldt ist selbst dieser Gelehrte.

Und doch müssen wir auch für diese Behauptung dem Herrn Marckwaldt im Namen Molière's unsern Dank aussprechen; denn jener theoretische Beweis, dass solche Gegenstände, komisch bearbeitet, nie und nimmer ästhetisches Wohlgefallen zu erregen vermögen, zeigt erst recht die Schwierigkeit der Aufgabe, welcher sich Molière unterzog, und die Grösse und Originalität seines Genies. Seit zwei Jahrhunderten liegt die Aufgabe gelöst vor uns. Aber sie ist zu schwierig! Herr Marckwaldt kann es seinen Augen nicht glauben! und, um den Dichter durch seinen Tadel noch mehr zu ehren, als irgend einer der französischen Kritiker durch die Ueberschwänglichkeit ihres Lobes, unternimmt er es, nachträglich zu beweisen, dass die Aufgabe überhaupt nicht gelöst werden könne.

„Aber,“ wird Herr Marckwaldt einwenden, „ist sie denn wirklich lösbar und von Molière gelöst worden?“ Um diese Frage befriedigend zu beantworten, müssen wir auf seine Beurtheilung des Stückes selber näher eingehen.

Er betrachtet dasselbe zuerst als Drama überhaupt, nicht als komisches Schauspiel, und kann ihm in dieser Hinsicht seine Bewunderung nicht versagen (S. 17): „Die Oekonomie verdient wirklich in hohem Masse Anerkennung. Während es sonst den Molière'schen Stücken ganz und gar an folgerecht fortschrei-

tender Handlung gebricht (!!), so schreitet hier dieselbe bis zum fünften Akt in angemessenster Weise von Akt zu Akt, von Scene zu Scene fort. (Beiläufig gesagt, ist bei derselben die von den französischen Dramatikern so vielfach, im Anschluss an die Antike, vertretene Einheit in Handlung, Ort und Zeit mit grossem Erfolge gewahrt worden.) Mit äusserst charakteristischen Zügen wird uns im ersten Akte, ja schon in der ersten Scene, das Unheil geschildert, welches Tartuffe im Hause Orgon's angerichtet; Madame Pernelle erklärt sich lebhaft für ihn und zeigt zugleich, dass ausser ihr und ihrem Sohne Orgon niemand seine Partei ergreift. Gleichzeitig lernen wir die Liebe Mariane's zu Valere kennen; doch wird schon angedeutet, wie auch hier Tartuffe als böser Dämon die Liebenden umschwebt, und wie Orgon sich gern seinem Versprechen, die Hand Mariane's Valere zu geben, entziehen möchte.

„Im zweiten Akt bestätigt sich dies; denn Orgon bestimmt Tartuffe zum Schwiegersohn. Dem entgegen sehen wir auf der andern Seite Pläne gegen diese Heirath machen, wobei wir Valere kennen lernen.

„Im dritten Akte bringt Elmire einen solchen Plan zur Ausführung, sich deswegen mit Tartuffe unterredend, der jetzt erst erscheint — nachdem das Interesse durch seine Abwesenheit in den zwei ersten Akten auf's Höchste gespannt war — und seines Herzens schnöde Triebe, die sich auf den Besitz Elmiren's richten, unvorsichtig offenbart. Elmire sichert ihm Verheimlichung seines Vergehens zu, wenn er von der Verbindung mit Mariane zurückträte (?). Jetzt aber springt Damis, Elmiren's Sohn, der in einem Cabinet die Unterredung verborgen anhörte, hervor, und bestürmt Elmire, seinem Vater Orgon gegenüber den Heuchler zu entlarven. Während Elmire weggeht, dies verweigernd, kommt Orgon. Tartuffe zieht sich schlau aus der Affaire, allen Grimm Orgon's auf seinen Sohn richtend, den der Vater wirklich im Zorn enterbt, während er sein Vermögen schriftlich an Tartuffe cedirt.

„Hier culminirt die Handlung, die Verwickelungen sind geknüpft; in den anderen Akten haben wir deren Lösung und die Katastrophe zu erwarten. Diese wird im vierten Akt dadurch herbeigeführt, dass Elmire veranlasst wird, durch den Zwang, den Orgon Mariane in Betreff der Heirath mit Tartuffe

auflegen will, und den Mariane durch rührendes Bitten vergebens abzuwenden sucht, sich zu erbieten, ihren Mann durch den Augenschein von der Heuchelei seines Günstlings und von dessen Begierde auf sie zu überzeugen. Orgon geht darauf ein, versteckt sich unter einem Tisch und wohnt so der Unterredung Tartuffe's mit seiner Frau bei, die von Tartuffe so lüstern bestürmt wird, dass Orgon empört hervorspringt und Tartuffe aus dem Hause weist, welcher nach vergeblichen Versuchen der Vertheidigung sich als Hausherr geltend macht und triumphirend auf die Schenkung pocht. Hier deutet schon Orgon eine Cassette an, die ihn mehr als alles beunruhige.

„Im fünften Akte bezeichnet er sie näher als eine ihm von einem Freunde anvertraute, welche dessen Papiere, an denen sein Leben und Vermögen hinge, enthielte. Madame Pernelle wird langsam durch Orgon von der Schuld Tartuffe's, an der sie hartnäckig zweifelte, überführt. Ein Sergeant tritt auf, welcher in Scheinheiligkeit als ein würdiger Genosse Tartuffe's sich zeigt, und verlangt die Räumung des an Tartuffe cedirten Hauses.

„Jetzt tritt Valere auf und schlägt Orgon Flucht nebst Familie (!!) vor, die durch Tartuffe's plötzliches Erscheinen vereitelt wird, der des Kästchens wegen, welches staatsgefährliche Papiere enthielt, Orgon verhaften lassen will. Der Gerichtsbeamte nimmt aber statt dessen Tartuffe gefangen, den der König längst beobachtet hat und nun straft. Nun schliesst das Stück mit der Einsetzung Orgon's in seinen alten Besitz durch die Vernichtung der Schenkung und einem Panegyricus auf Louis XIV.

„So den Gang des Stückes betrachtend, lässt sich ein rascher folgerechter Fortschritt nirgends, den fünften Akt ausgenommen, verkennen.

„Im ersten Akt spricht sich die Sympathie und Antipathie gegen Tartuffe aus. Die Parteien für und wider ihn treten hervor.

„Im zweiten Akt steigert sich die Sympathie so weit, dass er durch Heirath mit der Tochter dem Hause verbunden werden soll; dem entsprechend operirt die Gegenseite, deren Antipathie in demselben Masse zunimmt, und projectirt Pläne gegen diese Heirath.

„Im dritten Akte wird Tartuffe eingeführt. Von diesem Augenblicke an (!!) nimmt der Zuschauer die Partei seiner Gegner.

„Im vierten Akte dient die Handlung dazu, den Charakter Tartuffe's mehr und mehr zu enthüllen; hier führt seine Schändlichkeit die Katastrophe herbei.“

Freilich muss nun der fünfte Akt sich manchen herben Tadel gefallen lassen: „Im fünften Akt,“ heisst es S. 19, „erwarten wir die Lösung der Katastrophe, als organisch aus dem Gange der Handlung erwachsend, vergebens, und merken den einzelnen Scenen an, die bis auf die auch zu lang ausgesponnene vierte und siebente Scene nichts zur Handlung gehöriges Neue bringen, dass der Dichter selbst fühlt, wie wenig die Lösung der Katastrophe entspricht, wie wenig der Verbrecher sich durch seine eigenen Handlungen richtet, und Molière dies durch allerhand Nebensächliches verdecken möchte.

„Die erste Scene des fünften Aktes hätte ganz gut der letzten Scene des vierten Aktes beigefügt werden können, d. h. die nähere Erzählung über das Kästchen von Seiten Orgon's hätte schon der Elmire gegenüber geschehen können. Im Uebrigen dient der Auftritt nur dazu, den zur Handlung überhaupt ganz unnöthigen Cléante einen überflüssigen Vortrag über das „*„modum tenere“*“ halten zu lassen.

„In der zweiten Scene fährt Cléante fort, diese Ansicht Damis gegenüber zu vertreten, und spricht von der goldenen Zeit, in der ein grosser Fürst (Louis XIV.) herrscht. Man merkt die Absicht — die an sich unmotivirte spätere Lösung durch Louis XIV. so gut wie möglich vorzubereiten und zu bemänteln — und wird verstimmt. Auch diese Scene ist so gut wie überflüssig.

„Die dritte Scene bietet ausser dem Gespräch Frau Pernelle's und Orgon's nichts Neues, sondern giebt nur Cléante Gelegenheit, seine Ueberflüssigkeit im Stücke dadurch zu verdecken, dass er Vorschläge zur gütlichen Einigung Orgon's mit Tartuffe macht.

„In der vierten Scene wird durch Loyal, einen Beamten, Orgon aufgefordert, in 24 Stunden sein Haus zu räumen. Wozu Herr Loyal, der nichts weniger als eine komische Episode bildet, denn er reizt nur Orgon auf und empört durch seine Lust an Unlust?

„Die fünfte Scene bietet gar nichts.

„Die sechste Scene führt Valere ein, der die Flucht vorschlägt; sie handelt zwar, bedeutet aber im Stücke nichts, da sie weder zur Knüpfung, noch zur Lösung der Intrigue beiträgt.

„Die siebente Scene giebt, ausser der zur Handlung gehörigen Lösung, die höchst überflüssige Apotheose Louis XIV. Die achte Scene giebt von Neuem Cléante Gelegenheit, das „„*modum tenere*““ auszubeuten.

„Was ist nun eigentlich komisch im fünften Akte? Ist hier auch nur eine Scene, die als einer Komödie anpassend bezeichnet werden darf? Giebt es vielmehr etwas Peinlicheres, als den ganzen Akt, auch zugleich etwas Unbefriedigenderes, als diese willkürliche Anhäufung unnöthiger Scenen?

„Die Lösung und speciell die Rede des Executors — der sich plötzlich in einen Demosthenes verwandelt — ist gewiss nicht komisch, wenn auch höchst lächerlich. Aber selbst damit beruhigte sich Molière nicht; nein, er lässt uns den Kelch bis auf die Hefe leeren und fügt noch eine Scene hinzu, wo Cléante, der Moralist *par excellence*, Orgon ermahnt, Gott den schuldigen Lohn für seine Güte darzubringen und nicht der niedrigen Regung der Rache zu folgen.“

Nach der Oekonomie des Stückes bespricht Herr Marckwaldt die Schilderung der Charaktere. Auch hier wollen wir mit dem Lob beginnen. Zuerst wird die Charakteristik der Hauptperson besprochen und scharf getadelt. Dann heisst es (S. 24): „Die anderen in unserem Drama vorkommenden Personen können wir cursorisch behandeln, da sie alle durch Tartuffe bewegt werden, entweder für ihn, wie Frau Pernelle und Orgon, oder gegen ihn, wie alle anderen. Was Frau Pernelle betrifft, so ist sie s e h r h ü b s c h charakterisirt und der Einfluss, den sie als Mutter auf Orgon hat, motivirt bei ihrer unbegrenzten Liebe zu Tartuffe auch die ihres Sohnes. Ihr Auftreten in der ersten Scene des ersten Aktes, wo sie jedem sein Packet giebt, ist äusserst dramatisch. Man glaubt die alte Frau, die Hände in die Hüften gestützt, mit herausfordernder Miene, stets bereit, mit ihrer geläufigen Zunge jeden Widerspruch im Keime zu ersticken, vor sich zu sehen. Ueberhaupt ist diese erste Scene, in der Madame Pernelle die Hauptfigur ist und uns *medias in res* führt, nicht nur Tartuffe ken-

nen lehrt und das Unheil zeigt, was er schon angerichtet, sondern auch die Sympathien und Antipathien aller Familienmitglieder diesem gegenüber hervorruft, und nirgends die Absicht verräth, dieses zu wollen — meisterhaft. Sie ist — und dieses scheint mir die höchste Lobeserhebung zu sein — Shakspeare's würdig. Dass Madame Pernelle ebenso ungläubig bei ihrem zweiten und letzten Erscheinen im fünften Akte Orgon's Erzählung von der Schändlichkeit Tartuffe's aufnimmt, wie dieser früher ähnliche Schilderungen aufgenommen hat, ist höchst komisch, und wie Dorine richtig andeutet, eine rechte Vergeltung.

„Gleich der Charakterisirung Madame Pernelle's verdient die Orgon's die höchste Anerkennung, und scheint mir die Tartuffe's an psychologischer Wahrheit weit zu übertreffen. Orgon ist einer von den Leuten, die alles auf die Spitze treiben, die die goldene Mittelstrasse in nichts kennen und bei denen jede Opposition nicht nur ohne Nutzen ist, sondern nur dazu dient, sie immer hartnäckiger zu machen. Weit entfernt, dadurch belehrt zu werden, dass alles über eine Sache oder Person anderer Ansicht als sie ist, schmeichelt es ihnen, vereinzelt dazustehen und wie Orgon der ganzen Welt zu trotzen. Ihre Ansichten schlagen ebenso rasch in's Gegentheil um, und dann kennen sie in der Erniedrigung dessen, was sie vorher in den Himmel erhoben, wieder keine Grenzen; ebenso wenig, wie Orgon Worte findet für die Preisung Tartuffe's, sondern höchst charakteristisch in die Worte ausbricht: „„*C'est un homme qui — ah, un homme, un homme enfin!*"" — ebenso wenig findet er Mass und Ziel in seiner nachherigen Verdammung. Höchst charakteristisch zeigt Molière, wie selbst das im Grunde brave Gemüth Orgon's durch Tartuffe's Schlauheit berührt ist, wie das feine Gift von dessen Heuchelei schon auf Orgon's Innere anfängt verderblich zu wirken, so dass er, ohne es einzugestehen, bereit ist, sein gegebenes Wort an Valere zu brechen und mit den Worten „„*Je ferai ce que le ciel voudra*"" dem bestürmenden Cléante ausweicht.

„Damis spielt eine zu unbedeutende Rolle, um eine eingehende Beleuchtung zu verdienen. Das Stürmische einer ungezähmten jugendlichen Natur, die stets selbst Richter und Vollzieher sein will, tritt sehr hübsch in ihm hervor.

„Die weiblichen Personen im Stück sind mit grossem Schmucke in der Rede gezeichnet. Elmire verleugnet selbst in den gefährlichsten Lagen nicht ihre zarte Weiblichkeit.

„Mariane ist äusserst liebenswürdig geschildert und ihre Sprache drückt so vollendet ein tiefes Gefühl aus, dass ihre Person eine Racine'sche Tragödie schmücken würde. Ihr Streit mit ihrem Geliebten, der durch Dorine zart und komisch zugleich ausgeglichen wird, ist eine sehr geschickt in das Stück eingeflochtene und höchst gewandt ausgeführte Episode. Die Bitte, die sie zu den Füssen Orgon's ausspricht und mit der sie ihn anfleht, sie nicht Tartuffe zu opfern, überschreitet zwar, wie ich schon gezeigt habe, bei weitem die Grenzen der Komödie, gehört aber mit zu dem Schönsten der dramatischen Literatur der Franzosen. Bei Lesung dieser möchte ich fast bedauern, dass Molière ausschliesslich Komödien schrieb und sich nicht auch in einer Tragödie versuchte.

„Unmöglich kann A. W. v. Schlegel an diese Scene gedacht haben, als er Molière ausschliesslich Talent für das derb Komische zugestand.

„Dorine ist das Muster aller Soubretten und die einzige durchaus komisch wirkende und stets ergötzliche Figur im Stücke."

Cléante und Tartuffe hingegen werden auf's schärfste getadelt. Nur beim Tartuffe ist freilich der Tadel mit etwas Lob untermischt.

„Cléante," heisst es S. 25, „übergehe ich ganz, da er, wie ich schon erörtert, eine im Drama durchaus überflüssige Person ist oder vielmehr eine verkörperte Moral. Molière hat wirklich seinen Zuschauern wenig zugetraut, wenn er diesen Chorus nöthig zu haben meint, um dem Zuschauer immer auf die richtigen Sprünge zu helfen.

„Wie weit die Verhältnisse zu Molière's Zeit es geboten, um Missverständnissen aus dem Wege zu gehen und allen Anfeindungen begegnen zu können, diesen Cléante in das Drama zu verflechten, dies zu erörtern ist nicht unsere Sache.

„Was die Person des Tartuffe anbetrifft, so ist dessen Charakterisirung von französischen Kritikern über alle ähnlichen Charaktere in irgend einem Drama gestellt worden. Nament-

lich ist Lemercier unerschöpflich, immer neue Schönheiten bei näherer Beleuchtung desselben zu entdecken, so dass Molière selbst bei Lesung derselben erstaunt wäre über alle seine feinen Absichten und versteckten Schönheiten. Aber auch dieses würden seine Lobredner zu seiner Verherrlichung auszubeuten wissen; sie konnten ja daraus nachweisen, ein wie grosses Genie Molière gewesen, da er bewusstlos das Schöne erkannt und geschildert habe.

„Weit entfernt, in diese unerschöpflichen Lobsprüche auf Tartuffe einstimmen zu können, vermisse ich vielmehr in der Durchführung seines Charakters, wie in allen Molièreschen Charakteren, die psychologische Wahrheit, sowie die feinen Uebergänge, die harmonisch Eins mit dem Andern verbinden. Es macht sich vielmehr bei der Molière'schen Charakteristik stets eine gewisse Plumpheit geltend, und darauf bezieht sich wohl A. W. v. Schlegel, wenn er, entschieden zu weit gehend, ihm alle Fähigkeit zur feinern Darstellung abspricht und ihn ausschliesslich auf das derbe Possenhafte verweist. Während Shakspeare z. B. jeden Charakter, d. h. die Prävalenz einer bestimmten Richtung oder Leidenschaft in einem Menschen über alle anderen Seelenkräfte gelegentlich offenbart und in den verschiedensten Vorkommnissen die vorherrschende Denkart und Handlungsweise seiner Person zeigt, so dass sich vor unseren Augen, durch die Beständigkeit in deren Aeusserung, deren Charakter aufbaut, macht Molière seine Personen zu Wortführern irgend einer ausschliesslichen Abnormität. Er lässt den Tartuffe durch die Erzählungen Anderer in unserer Vorstellung aufbauen und dann durch ihn die vorangegangenen Schilderungen dieser bewahrheiten. Aber selbst die Bosheit kann sich einer gewissen Form der Sittlichkeit, einer Bemäntelung ihrer Verwerflichkeit sich selbst gegenüber nie ganz entledigen. Es liegt einmal im Menschen, die verderbteste Handlungsweise selbst auf bestimmte Grundsätze zu bringen, deshalb kann ich der französischen Kritik, die den Mangel an Monologen des Tartuffe zum höchsten Ruhme Molière's ausbeutet, durchaus nicht beipflichten; denn die seelischen Motive, der eigentliche Seelenzustand Tartuffe's, der uns ein Räthsel bleibt, hätte nur in solchen geschildert werden können. Der Vorwurf, der den Monologen gemacht wird, dass

sie unwahr wären, da in der Wirklichkeit sich niemand in der Art von seiner Handlungsweise Rechenschaft ablege, ist durchaus unhaltbar; denn(!) es ist des Dichters Aufgabe, das menschliche Herz durchsichtig erscheinen zu lassen, so dass jeder Gedanke, ob ausgesprochen oder nicht, in die Erscheinung tritt; Shakspeare, der grösste Charakteristiker aller Nationen, zeichnet seine Personen so, dass sie, wie Göthe irgendwo sagt, einer Uhr mit krystallenem Zifferblatte gleichen, durch welches man stets das innere Getriebe sieht; dazu sind aber, meines Bedünkens, durchaus Monologe nöthig(?), wie die Shakspeare's, in denen alle seine Bösewichte zeigen, was, ausser den äusserlich damit zu erringenden Vortheilen, sie innerlich dazu geführt, Schurken zu sein; so ist es z. B. Jago, weil er alles Gute negirt, gewissermassen aus Pessimismus, Richard III., weil er sich von der Natur vernachlässigt und zum Bösewicht von der Schöpfung gestempelt glaubt, Shylock, weil er sein unterdrücktes Volk an den Christen zu rächen für seine Pflicht hält; Macbeth erst aus Ehrgeiz und später aus feiger Todesfurcht, die unter dem Gewande jedes Edlen den rächenden Stahl versteckt glaubt. Jetzt frage ich: Was sind die seelischen Motive Tartuffe's, die ihn zum Bösen treiben, wie weit ist er Schurke und wie weit reicht das Gute — das nie ganz ausstirbt — noch in ihm? Molière beantwortet in der Charakterschilderung des Tartuffe keine dieser Fragen! Tartuffe ist mehr Heuchler als Mensch; er verräth sich nicht als Heuchler gelegentlich in Wort und That, sondern erscheint wie ein Heuchler, der — komme, was kommen mag — nichts thut, als den Religionsheuchler spielen. Gleich bei seinem ersten Auftreten, nachdem unsere Vorstellung durch die Schilderungen anderer schon ein vollkommenes Bild von ihm hat, scheint es, als wollte er auf einmal alle Heuchelei erschöpfen, als wollte er das in den vorigen Akten dem Zuschauer gegenüber Versäumte glänzend nachholen und zugleich zeigen, dass man ihn nicht zu schlimm geschildert. Um so auffallender erscheint gleich hinterher die fast naive Offenheit, mit der er in der folgenden Scene Elmire seine Liebe gesteht und in der plumpsten Weise, als diese ihre Verwunderung ausdrückt, gerade heraussagt: „*„mais, Madame, après tout, je ne suis pas un ange!*" " Noch plumper erscheint es, wenn er Elmiren, die er doch als eine durchaus sittenreine Frau kennen muss, ohne

weiteres als Liebhaber sich anbietet und ihr „„*de l'amour sans scandale et du plaisir sans peur*““ verspricht.

„Mangelt es hier nicht ebenso an psychologischer Wahrheit als an vermittelnden Uebergängen, und ist diese Art zu charakterisiren nicht vielmehr ein mit der Thür in's Haus Fallen? Ich habe schon mehrmals den Parasit von Schiller(!) dem Molière'schen Tartuffe vergleichend gegenüber gestellt; auch hier bietet sich die Gelegenheit dazu. Wie viel feiner ist das erste Auftreten Sélicour's! Jedem bringt und weiss er etwas Angenehmes zu sagen und macht es so dem Zuschauer anschaulich, wodurch er sich bei allen beliebt gemacht hat, und wie er wohl der Mann ist, selbst Leute wie Narbonne zu täuschen. Ebenso natürlich verräth er sich gleich darauf dem Zuschauer gegenüber, als er den Kammerdiener des Ministers, den er für einen Bittsteller ansieht, mit rücksichtsloser Grobheit behandelt, dann gleich, als dieser sich zu erkennen giebt, auf die feinste Weise einlenkt und ebenso gewandt ihn über Narbonne auszuhorchen sucht. Die Art und Weise, den Heuchler zu charakterisiren, scheint mir nicht nur viel wahrer, sondern auch bei weitem komischer als die Molière'sche zu sein."

Nur die zwei Scenen am Schluss des dritten Aktes, zwischen Orgon, Damis und Tartuffe, und zwischen Orgon und Tartuffe, werden von diesem Tadel ausgeschlossen: „Die Scene, in der Tartuffe von Damis, Orgon gegenüber, wegen seiner unheiligen Liebe zu dessen Frau verklagt wird und alles zugiebt, ja seinen Wohlthäter flehentlich bittet, alles zu glauben und ihn aus dem Hause zu jagen, scheint mir der Glanzpunkt in der ganzen Charakterschilderung zu sein, und ist ebenso fein erdacht, wie beredt ausgeführt, so beredt, dass, wenn wir uns in die Lage Orgon's versetzen, wir bekennen müssen, gleich ihm getäuscht worden zu sein. Ausserordentlich fein beugt Tartuffe, nachdem er Orgon überlistet, den etwaigen späteren Anklagen Elmire's vor; und wahrhaft komisch ist es, wie Orgon ihn geradezu auffordert, „„*en dépit de tous*““ stets bei seiner Frau zu sein; hieran ist die Vermögensschenkung an Tartuffe sehr natürlich geknüpft."

Dann heisst es ferner (S. 23): „Um so empfindlicher berührt uns der Contrast zwischen dieser Scene, in der sich Tartuffe als ein feiner Kopf und schlauer Betrüger zeigt, mit der Scene im folgenden Akt, wo er auf die unvorsichtigste Weise

in die ihm gestellte Falle geht. Selbst Molière scheint diesen Widerspruch gefühlt zu haben, denn(!) er hat es für nöthig gehalten, ihn gewissermassen zu bevorworten und durch die Eigenliebe Tartuffe's zu motiviren. Dorine nämlich, als sie beauftragt wird, Tartuffe zu Elmire zu rufen, spricht uns aus dem Herzen, indem sie sagt:

„„Son esprit est rusé
Et peut-être à surprendre il sera malaisé““,

worauf Elmire erwidert:

„„Non, on est aisément dupé par ce qu'on aime
Et l'amour propre engage à se tromper soi-même!““

„Was berechtigt Elmire zu dieser Vermuthung, was berechtigt sie ferner, auf eben diese Vermuthung hin, das Anerbieten an Orgon zu machen, Tartuffe auf der Stelle entlarven zu wollen? Man wolle sich wohl vergegenwärtigen, dass der ganze Verlauf des Stückes in einem Tage sich abrollt, um so unmotivirter erscheint das Versprechen Elmire's, wenn man alles Vorhergegangene als vor einigen Stunden geschehen denkt.

„Uebrigens muss man gestehen, dass die an sich unwahrscheinliche Begebenheit in der Scene der Elmire mit Tartuffe (4., 5. Akt) so wahrscheinlich wie möglich durch geschickte Ausführung gemacht wird und — obgleich hart an der Grenze des sittlich Erlaubten stehend — im höchsten Grade spannend und bühnengerecht ist. Dass Orgon erst dann unter dem Tisch herausspringt, als seine persönliche Eitelkeit durch Tartuffe verletzt wird, und dann mit einem Male von seiner Begeisterung für diesen geheilt ist, ist ein ebenso feiner psychologisch wahrer als ächt komischer Zug. Mit der jetzt folgenden Unverschämtheit Tartuffe's, mit der er Orgon droht, die an ihn gemachte Schenkung realisiren zu wollen, schliesst für uns die Charakterisirung desselben; denn wie der ganze fünfte Akt nichts aus der Handlung organisch erwachsendes Neue bringt, so ist auch die Zeichnung Tartuffe's in diesem nur die näher ausgeführte, eben besprochene Unverschämtheit desselben.“

Wir werden nicht blos diejenigen Vorwürfe, welche Herr Marckwaldt gegen das Stück als komisches Schauspiel erhebt, sondern auch die anderen besprechen müssen; denn jede Schwäche des Stückes, welcher Art sie auch sein mag, muss

natürlich zugleich seinen Werth als komisches Schauspiel beeinträchtigen.

Da Molière alles aus den Charakteren der Personen entwickelt, so werden wir diesen ganz besonders unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Bevor wir jedoch an's Einzelne gehen, erlaube man uns eine allgemeine Bemerkung.

Herr Otto Marckwaldt vermisst (S. 20 und 21) nicht blos im Tartuffe, sondern in allen Molière'schen Charakteren die psychologische Wahrheit, sowie die feinen Uebergänge, die harmonisch Eins mit dem Andern verbinden. Hat er denn nicht gemerkt, dass er hiermit dem Lobe, welches er selber, mit einziger Ausnahme des Tartuffe und Cléante, allen Charakteren des Stückes spendet, in's Gesicht schlägt? Berechtigt Herr Marckwaldt uns dadurch nicht, in seiner eigenen Kritik die „psychologische Wahrheit" zu vermissen, und die „feinen Uebergänge, die harmonisch Eins mit dem Andern verbinden"? Und was soll man von einem Kritiker erwarten, der in einem so kleinen „Schriftchen", und zwar in einem so kleinen Theile dieses „Schriftchens" (S. 21—25) sich so grobe Widersprüche zu Schulden kommen lässt?

Ueber den moralisirenden und überflüssigen Cléante haben wir uns schon früher hinreichend ausgesprochen. Wir können also einfach auf das Gesagte zurückweisen, werden auch noch später auf ihn zurückkommen müssen, und wollen hier nur bemerken, dass er als der einzige, auch geistig dem Tartuffe gewachsene Gegner, für unser sittliches und ästhetisches Gefühl, ebenso sehr wie für die Oekonomie des Ganzen durchaus unentbehrlich, geradezu eine der wichtigsten Personen des Stückes bildet. Die damaligen Zeitverhältnisse, insofern sie blos Zeitverhältnisse waren, kommen freilich künstlerisch nicht dabei in Betracht. Wenn auch unsere Kritiker, um den „Halbgott" Shakspeare zu retten, oft zu den Zeitverhältnissen ihre Zuflucht nehmen, und in diesem Falle möchte sich auch Herr Marckwaldt wohl nicht ängstlich davor scheuen; so ist doch Molière glücklicherweise in dem Falle, solcher Entschuldigungen nicht zu bedürfen. Auch wusste er wohl, dass ihm dies nicht zustand. Er war wie Schiller und Göthe kein Halbgott, sondern nur ein Künstler: *Quod licet Jovi, non licet bovi.* Der Hieb, „dass Molière seinen Zuschauern wenig zutraute, wenn er den Cléante als Chorus nöthig zu haben meinte,

um ihnen auf die richtigen Sprünge zu helfen", natürlich ein Hieb auf die Franzosen, trifft leider auch einen Theil unserer Kritiker. v. Eichendorff hat trotz alledem den Dichter nicht verstanden oder verstehen wollen. Im *Misanthrope* und den *Femmes savantes* ist es Herrn A. W. v. Schlegel, im *Misanthrope* ist es Herrn Otto Marckwaldt selber nicht besser ergangen. Nicht einmal, wenn der Kritiker das Werk des Dichters zerstückelte und, wie Marckwaldt thut, die Reden Cléante's blos für sich allein betrachtete, würde letzterer den Eindruck eines blossen Chorus machen, sondern den eines Menschen von Fleisch und Blut. Wie aber hat der Dichter diesen Charakter verwerthet! Cléante ist die einzige Person des Stückes, welche zugleich Geist und Muth genug besitzt, um sich von einem objectiv sittlichen Standpunkte dem Orgon und Tartuffe zu widersetzen. Und davon sind die übrigen Gegner des Tartuffe tief durchdrungen. Wie Orgon im ersten Akt von seiner Reise zurückkehrt und alles die Flucht ergreift, wendet sich Damis an ihn mit der Bitte, den Vater an sein, dem Valere gegebenes Versprechen zu erinnern. Die herrliche, auch von Marckwaldt bewunderte Scene, in welcher Orgon durch Cléante gezwungen wird, seine Vorliebe für den Tartuffe zu rechtfertigen, und uns auf diese Weise mit dem Ursprung ihres Verhältnisses, ihrer augenblicklichen Stellung zu einander und zugleich mit dem heuchlerischen Charakter und Benehmen des Tartuffe bekannt zu machen; diese Scene, in der sich uns zugleich der Charakter des Orgon auf eine äusserst dramatische Weise offenbart, wo wäre sie ohne den langweiligen und überflüssigen Cléante? Treibt dieser Cléante nicht durch ebendieselbe Scene die Handlung vorwärts, da ohne Zweifel sein Widerspruch in dem leichtgläubigen, eigensinnigen Orgon den Entschluss reif werden lässt, dem Tartuffe seine Tochter zu übergeben?

Ist es nicht wiederum dieser Cléante, der in der ersten Scene des vierten Aktes den Tartuffe zwingt, mit den Schlichen seiner heuchlerischen Logik offen hervorzutreten, der ihn so sehr in die Enge treibt, dass derselbe sich schliesslich genöthigt sieht, das Feld zu räumen, und zwar auf eine Weise, dass selbst der Rückzug des geschlagenen Feindes uns nicht weniger als dem Cléante einen Ausruf der Bewunderung abnöthigt? Er zieht ruhig die Uhr aus der Tasche und bemerkt:

„Es ist schon halb vier Uhr, mein Herr. Gewisser geistlicher Verrichtungen wegen muss ich jetzt oben sein. Sie werden mir erlauben, dass ich Sie verlasse."

Dies sind die einzigen Scenen, in denen Cléante eine bedeutende Rolle spielt, und sie geben ihm hinreichende Wichtigkeit, um seine Anwesenheit in einigen anderen, so besonders im fünften Akte, wo er so ziemlich der einzige ist, der nicht den Kopf verliert, und seine blosse Gegenwart und noch mehr sein Rath zur Beruhigung der Familie und zu unserer Beruhigung beiträgt, zu rechtfertigen. Der Dichter hat ihn also nicht als einen blossen Chorus angesehen, sondern ihm in zweifacher Beziehung Aufgaben gestellt, welche ein anders organisirter Charakter nicht hätte lösen können.

Und nun der Tartuffe selber? Auf den Vorwurf der Plumpheit in der Molière'schen Charakteristik wollen wir nicht näher eingehen. Der Ausdruck ist zu allgemein gehalten. Auch müsste jener Fehler, wie im allgemeinen, so auch beim Tartuffe doch näher nachgewiesen werden. Vielleicht soll gerade sie sich zuerst darin zeigen, dass Molière seine Personen zu Wortführern irgend einer ausschliesslichen Abnormität macht. Molière's Charaktere sind niemals was man Wortführer nennen könnte, gleichsam blosse Advocaten, die bei kaltem Blute irgend eine Sache verfechten; selbst seine sogenannten Choruse, wie Cléante, sind von der Sache, welche sie vertreten, tief durchdrungen und leidenschaftlich erregt. Nicht einmal Cléante wird durch eine blosse Verschiedenheit der Ansicht dazu bewogen, Tartuffe und Orgon entgegenzutreten; ein rein persönliches Interesse, das Interesse für seines Bruders Familie, treibt ihn zum Handeln, wozu höchstens noch die Liebe zur Wahrheit und der Hass gegen alle Lüge und Heuchelei als tief innerliche, seine Persönlichkeit durchdringende Gefühle hinzukommen. Als blosser Professor einer höheren Weisheit würde er nie auf den Gedanken gekommen sein, sich in die ganze Angelegenheit zu mischen. Ebenso wenig ist dies nun mit dem Tartuffe der Fall. Auch er tritt uns als ein von wirklichem menschlichen Leben erfülltes und von menschlichen Leidenschaften getriebenes Individuum entgegen.

Freilich fragt Marckwaldt: „Was sind die seelischen Motive Tartuffe's, die ihn zum Bösen treiben? wie weit ist er Schurke und wie weit reicht das Gute — das nie ganz aus-

stirbt — noch in ihm? Molière beantwortet in der Charakterschilderung des Tartuffe keine dieser Fragen! Tartuffe ist mehr Heuchler als Mensch u. s. w." Auf die Frage nach dem Guten, das nie ganz aussterbe, erlauben wir uns mit einer blossen Hinweisung auf den Halbgott Shakspeare zu antworten, welchen Herr Marckwaldt ja auch in dieser Hinsicht dem Molière gegenüberstellt. Das Gute scheint uns in dem Tartuffe gerade ebenso weit zu reichen, wie in dem Jago, Richard III., Caliban, Lady Macbeth, Goneril, Regan, Edmund und manchen anderen Charakteren Shakspeare's; d. h. das Gute, was vielleicht ursprünglich in ihnen gewesen, ist durch das Schlechte überwuchert und so sehr in den Hintergrund gedrängt, dass man nicht die geringste Spur mehr davon entdecken kann. Ob dies nun der Natur des Menschen widerspreche? diese Frage möchten wir nicht so leichthin im Widerspruch zu jenen grossen Dichtern beantworten, die wahrscheinlich die menschliche Natur besser gekannt haben als Herr Marckwaldt und ich und alle unsere Shakspearekritiker zusammen genommen. Vielleicht sind aber jene Dichter, in Beziehung auf die menschliche Natur, wie sie sich in der Wirklichkeit darstellt, derselben Ansicht gewesen, wie Herr Marckwaldt. Sie wollten aber nicht eine blosse Schilderung der Wirklichkeit geben. In einem langen, auf die kleineren Details des Lebens eingehenden Roman hätten sie bei jenen Menschen vielleicht noch einzelne Spuren des Guten durchscheinen lassen; aber es handelte sich darum, in dem kurzen Raume eines fünfaktigen Dramas eine Schilderung jener Bösewichter zu entwerfen. Die wenigen Spuren irgend einer noch nicht ganz erloschenen guten Eigenschaft, welche in einer ausführlichen, der Wirklichkeit entsprechenden Schilderung sich nicht besonders geltend machen könnten, würden in dem engen Rahmen eines Dramas zu den schlechten Eigenschaften jener Charaktere nicht mehr in dem richtigen Verhältnisse stehen. Sie würden dem ganzen Bilde ein schiefes Ansehen gegeben haben. Die Motivirung, die harmonische Verschmelzung des Guten mit dem Bösen würde einen Raum wegnehmen, welcher die Schilderung der Haupteigenschaft, des Bösen beeinträchtigen müsste. Doch, da der Halbgott Shakspeare sich desselben Fehlers schuldig gemacht wie Molière, so brauchen wir letzteren in dieser Hinsicht vor unseren Shakspearekritikern und Herrn Marckwaldt

nicht mehr zu rechtfertigen. Gerade die mit Recht bewunderte finstere Gestalt Richard III. hat mit dem Tartuffe die grösste Aehnlichkeit. Tartuffe ist der Richard III. der Komödie.

Aber die seelischen Motive, die ihn zum Bösen treiben? Sie liegen klar auf der Hand. Wenn dieselben Herrn Marckwaldt wirklich verborgen geblieben sind, so zeugt dies nur von einem Mangel bei Herrn Marckwaldt selbst, einem Mangel, der seine Befähigung zum Kritiker in sehr zweifelhaftem Lichte erscheinen lässt. Tartuffe ist *nicht mehr* Heuchler als Mensch, sondern er ist Heuchler, *weil* er ein schlechter Mensch ist; er treibt die Heuchelei nicht aus künstlerischer Liebhaberei, sondern theils, weil er unter den damaligen Verhältnissen, insbesondere einem Orgon gegenüber, sein Ziel auf diesem Wege am sichersten erreichen konnte, theils, weil er bei seiner gesellschaftlichen Stellung, arm an Geld, Macht und Ansehen, nicht ohne weiteres seine schlechten Neigungen befriedigen konnte, noch offen mit denselben hervortreten durfte. Mangel an Macht, Geld und Ansehen, sowie die religiösen Verhältnisse seiner Umgebung, und schliesslich seine eigene Schlechtigkeit und geistige Gewandtheit, die ihm *angeborenen und im Leben entwickelten* Anlagen zur Heuchelei, treiben ihn dazu, auch jetzt die Rolle eines Heuchlers zu spielen, welche er *nur bis zu einer gewissen Grenze* durchzuführen vermag. Und diese Grenze wird ihm *gerade durch dieselben schlechten, rein sinnlichen Neigungen gesteckt*, welche ihn zum Heucheln gezwungen haben. Also *nur*, weil der Tartuffe in zu hohem Grade ein *Mensch* ist, ein Mensch von unbändigen, sinnlichen Leidenschaften, der trotz seines hervorragenden Verstandes, trotz aller Kraft der Selbstbeherrschung schwer im Stande ist, seine Leidenschaften zu besiegen, entschliesst er sich dazu, jene Rolle zu spielen. *Die Leidenschaft treibt ihn zum Handeln, der Verstand zeigt ihm die Mittel*, deren er sich zu bedienen hat, *seine Geistes- und Willenskraft giebt ihm die Fähigkeit, sein Ziel zu erreichen, bis jene Leidenschaft und Sinnlichkeit selber dem Verstand wieder die Schlinge legt, in welcher er von seinen Gegnern gefangen wird.*

So hat sich denn Molière auch ganz besondere Mühe gegeben, die *starke Sinnlichkeit* des Helden mit den kräf-

tigsten Zügen zu zeichnen. Weil sie die Grundlage seines Charakters bildet, weil sie ihn zum Handeln treibt, hat der Dichter dieselbe schon in den ersten Scenen theils angedeutet, theils deutlich vorgeführt. Die Unbändigkeit seines Charakters, die mit seinem kräftig sinnlichen Temperament in der engsten Verbindung steht, zeigt sich gleich zu Anfang selbst in der Art und Weise, wie er seine Rolle als Heuchler durchführt. Er ist keiner von jenen Schwächlingen, von jenen sanften Kopfhängern, welche nur ganz leise mit ihren Ansichten der Welt entgegentreten; nein, wo er es kann, sucht er mit aller Energie seinen Willen zum Gesetz zu erheben. Und gerade diese sinnliche Brutalität, womit er sich der Familie Orgon's zum Tyrannen aufwirft, ist es, was alle gegen ihn aufregt, so dass sie sich wie Ein Mann gegen seine Anmassung erheben. Sie ist es, die, wie zur ganzen Handlung des Stückes, so auch gleich zur ersten Scene die Veranlassung giebt, wo der Streit zwischen Orgon's Mutter Pernelle und seiner Familie uns alle Charaktere des Stückes und besonders den Tartuffe auf die ergötzlichste Weise vorführt.

Nachdem die alte Pernelle ihre verschiedenen Gegner, von ihrem frömmelnden Standpunkte aus, jeden auf seine Weise abgefertigt, bringt der Sohn Orgon's, Damis, das Gespräch auf den Tartuffe, dessen Herrschsucht dann zuerst von seinen Feinden charakterisirt wird.

(Wir bitten den Leser, die jedesmal von uns angegebenen Stellen in der hinten beigefügten Uebersetzung des Stückes selber nachzulesen.)

Aber nicht blos diese, auf seinem heftigen Temperamente beruhende Herrschsucht; diese Sinnlichkeit selber, seine Neigung zu Elmire, wird uns gleich in der ersten Scene vorgeführt, und zwar im Gegensatz zu dem scheinbar frommen Wesen, welches in Verbindung damit als Heuchelei erscheinen muss. Der Dichter lässt uns gleich hier erkennen, wie jene Heuchelei im Dienste der Sinnlichkeit steht. Aus Eifersucht will Tartuffe nicht dulden, dass fremde Männer Orgon und seine Frau besuchen; er stellt sich aber, als wäre es aus Hass gegen alle weltlichen Vergnügungen. Diese eine Scene hätte allein schon genügen können, um Herrn Marckwaldt zu zeigen, dass Tartuffe, nicht

mehr Heuchler als Mensch, nur eben deshalb ein Heuchler werden musste, weil er ein solcher Mensch war.

In der zweiten und vierten Scene wird das Bild seiner Sinnlichkeit, und zwar in Beziehung auf Essen und Trinken, von der Kammerzofe Dorine vervollständigt. Cléante, Orgon's Schwager, der mit den Verhältnissen in Orgon's Hause weniger bekannt ist, wundert sich darüber, wie sehr die Pernelle in den Tartuffe vernarrt sei; und Dorine theilt ihm mit, wie sie hierin von Orgon selber noch übertroffen werde: „O, wahrhaftig! das ist gegen ihren Sohn noch gar nichts. — — — Bei Tische muss er (Tartuffe) allemal die Oberstelle einnehmen, und Orgon sieht seine Freude daran, wenn er für sechs Mann isst. Er leget ihm die besten Leckerbisschen alle selbst vor, und sogar wenn er rülpset, spricht er: „„Gott helf' Ihnen.““

Elmire hat indess mit ihren Stiefkindern der Schwiegermutter das Geleit gegeben und kommt wieder zurück. Sie haben den Hausherrn, Orgon, der auf einige Tage verreist war, aus der Ferne kommen sehen. Um ihm aus dem Wege zu gehen, entfernen sich alle. Damis bittet jedoch den Cléante, welcher mit Dorine den Schwager erwartet, bei letzterem ein Wort für seinen Freund Valere einzulegen. Er fürchte, dass Tartuffe den Vater gegen dessen Heirath mit Mariane abspenstig gemacht habe. Da erscheint endlich Orgon selber (Scene V). Die ganze darauf folgende Scene zwischen ihm und Dorine zeigt nicht blos, wie sehr Tartuffe den schwachen Mann für sich einzunehmen gewusst. Sie vervollständigt zugleich auf eine ächt dramatische komische Weise das Bild von dem sinnlichen Temperament und der sinnlichen Lebensweise des Helden. (Man bittet die Scene nachzulesen.)

Wir haben jetzt den Helden, seine Sinnlichkeit, seine Stellung zu der Familie und im Hause Orgon's, seine frühere Lage im allgemeinen kennen gelernt, wir durchschauen die Heuchelei und die sträfliche Neigung des frommen Mannes. Jetzt wird Orgon durch die Bemerkung Cléante's: „Sehen Sie wohl, Herr Schwager, wie das Mädchen ihr Gespötte mit Ihnen treibt“ u. s. w. gezwungen, uns noch näher mit dem Charakter seines Schützlings bekannt zu machen. Um Cléante zu widerlegen, erzählt er ihm und uns, auf welche Weise er Tartuffe's Bekanntschaft gemacht, wie sich derselbe in seinem

Hause benehme, und durch diese Schilderung muss auch Orgon wider Willen dazu beitragen, uns die Pläne, die Heuchelei und die rein sinnliche Leidenschaft Tartuffe's für Elmire erkennen zu lassen: „Genug, Herr Schwager. Sie kennen den Mann nicht, von dem Sie reden. — Es ist ein Mann, der — —, ach! — — ein Mann — —, ein Mann!“ (Man lese die hierher gehörige Stelle bis: „Neulich klagte er uns sogar, dass er unter dem Gebete einen Floh gefangen und ihn mit gar zu grosser Entrüstung todtgeschlagen hätte.“)

Die seelischen Motive Tartuffe's liegen uns also schon am Ende des ersten Aktes klar vor Augen. Sein leidenschaftlich-sinnliches Temperament, mit Herrschsucht gepaart, konnte sich in der dunklen, ärmlichen, bescheidenen Stellung, welche ihm in der Gesellschaft angewiesen war, nicht behaglich fühlen. Um sich über dieselbe zu erheben, greift er zu einem Mittel, welches seinem eigenen Charakter und seiner Umgebung durchaus angemessen war. In der zweiten Scene des zweiten Aktes liefert Orgon noch einen kleinen, aber nicht unwichtigen Beitrag zu der Charakteristik des Helden. Er hat seiner Tochter Mariane den Tartuffe zum Ehemann vorgeschlagen, und trotz ihrer Einwendungen besteht er darauf, dass sie ihn heirathen müsse. Die bescheidene Mariane, selber eine zu gehorsame Tochter, um sich ihrem Vater hartnäckig zu widersetzen, findet an dem kecken Kammermädchen Dorine eine erwünschte Bundesgenossin. Letztere stellt sich, als könne sie nicht an die Heirathsprojecte Orgon's glauben, und fragt ihn schliesslich, weshalb er bei seinem grossen Vermögen seine Tochter einem Bettler geben wolle. Dies giebt dem Orgon Gelegenheit, uns zu belehren, dass er ein reicher Mann gewesen und nur darum sein Vermögen eingebüsst, weil er sich fast gar nicht um das Zeitliche bekümmert und sich zu stark an das Ewige gehalten hat. Er sei ein alter Edelmann, habe ansehnliche Lehngüter im Lande, zu deren Besitz ihm Orgon wieder verhelfen könne.

Dorine benutzt natürlich die Gelegenheit, um Orgon und uns darauf aufmerksam zu machen, dass diese Eitelkeit, dieser Ehrgeiz sich schlecht mit der Gottseligkeit und Demuth des Mannes vertrage.

Der weltliche Hochmuth Tartuffe's steht mit seinem sinnlichen Wesen und seinem geistigen Hochmuth in der engsten

Verbindung, und ist für ihn, wie für seine Gesinnungsgenossen überhaupt, charakteristisch. Zugleich ist es ein Beweis von weltlicher Klugheit; denn einem Bettler würde auch der fromme Orgon wohl schwerlich seine Tochter zur Frau gegeben haben.

Hiermit wären die seelischen Motive Tartuffe's im allgemeinen hinreichend charakterisirt. Wir kennen ihn durch und durch. Und zwar haben wir ihn bis zur zweiten Scene des dritten Aktes noch nicht den Religionsheuchler spielen sehen. Nirgends tritt die Absicht des Dichters, seinen Helden zu charakterisiren, störend hervor. Wir haben denselben nicht blos als Heuchler, sondern hinter seiner Larve haben wir den Menschen kennen gelernt, und das alles nur gelegentlich, ohne ihn selber gesehen zu haben. Ob Shakspeare im Stande gewesen wäre, eine solche Aufgabe besser, ob er überhaupt im Stande gewesen wäre, sie zu lösen? Die Beantwortung dieser Frage wollen wir anderen überlassen.

Wenn nun Herr Marckwaldt die Charakterschilderung des Tartuffe plump nennt, so kann dieses offenbar auf die erste Hälfte des Stückes (bis Akt II, Scene 2) keine Anwendung finden. Auch scheint Marckwaldt, wo er von der Charakteristik des Helden redet, diese erste Hälfte vollständig ausser Acht zu lassen. Und doch ist dieser Theil der Komödie in der Hinsicht nicht weniger wichtig, als alles, was später hinzukommt. Mit den Grundzügen des Charakters sind wir bekannt gemacht worden. An seinen Früchten haben wir den Baum erkannt. Wäre es kunstgerechter, dramatischer, wäre es komischer gewesen, wenn der Dichter uns die seelischen Motive seines Helden, wie es Shakspeare manchmal thut, und wie Marckwaldt es verlangt, in Monologen hätte auseinanderlegen wollen? Und, wenn man auf den Aufwand von Genie und Kunst sehen will, welche in dem einen und dem andern Falle zu der Lösung der Aufgabe erfordert wurden, wäre letzteres schwieriger gewesen? Anstatt Molière wegen der fehlenden Monologe zu tadeln, sollte man sich lieber darüber wundern, dass er ohne solche undramatische und jedenfalls nicht komische Mittel sicher sein Ziel zu erreichen wusste.

Es liegt auf der Hand, dass Molière gerade seine ganze Kunst, sein ganzes Genie aufgeboten hat, um uns den Cha-

rakter seines Helden ohne solche Monologe, ja, ohne ihn selber auftreten zu lassen, zu offenbaren. Weshalb er dies gethan, wird sich später zeigen, wo wir das Stück als komisches Schauspiel insbesondere betrachten werden.

Ist aber die Charakteristik des Tartuffe in den Scenen plump zu nennen, wo er persönlich die Bühne betritt? Dieser Vorwurf der Plumpheit kann auf zweierlei Weise aufgefasst werden: erstens, dass der Tartuffe sich an sich plump benehme; zweitens, dass sein Benehmen auf uns den Eindruck der Plumpheit mache. Von beiden Seiten wollen wir die Frage zu erörtern suchen.

„Gleich bei seinem ersten Auftreten," heisst es, „nachdem unsere Vorstellung durch die Schilderungen anderer schon ein vollkommenes Bild von ihm hat, scheint es, als wollte er auf einmal alle Heuchelei erschöpfen, als wollte er das in den vorigen Akten dem Zuschauer gegenüber Versäumte glänzend nachholen und zugleich zeigen, dass man ihn nicht zu schlimm geschildert hat." Man erlaube uns hier nebenbei auf einen wohl nicht scheinbaren Widerspruch aufmerksam zu machen, den der Kritiker sich hat zu Schulden kommen lassen. Er bemerkt, dass wir schon ein vollkommenes Bild von dem Tartuffe haben. Hat Herr Marckwaldt sich hier selber „plump" ausgedrückt, oder wollte er wirklich sagen, was er gesagt hat: „dass wir schon ein vollkommenes Bild von dem Helden haben"? Zu einem vollkommenen Bilde gehören doch wohl auch die seelischen Motive.

Was hat nun denn der Tartuffe in den vorigen Akten, wenn wir den Ausdruck genau nehmen wollen, dem Zuschauer gegenüber versäumt, da er auf eine indirecte und nur desto grossartigere Weise, schon durch die blosse Einwirkung auf seine Umgebung sich uns vollkommen offenbart hat? Und wenn das von ihm entworfene Bild richtig war, was blieb ihm denn noch Anderes zu thun übrig, als zu zeigen, dass der unmittelbare Eindruck, den er auf uns macht, mit dem mittelbar gewonnenen, dass sein persönliches Auftreten und Benehmen mit den Schilderungen anderer übereinstimmte? War es nicht seine Pflicht und Schuldigkeit, sich zu zeigen, wie er war und wie wir ihn vorher erkannt hatten? Und wenn er dies thut, wenn er „auf einmal alle Heuchelei erschöpft", d. h. sich sogleich als den Heuchler offenbart, der er

wirklich ist, und als welchen wir ihn kennen gelernt haben, kann deshalb sein Benehmen an sich, oder der Eindruck, den dasselbe auf uns macht, plump genannt werden?

Doch diesen Vorwurf scheint ihm Herr Marckwaldt, obgleich seine Worte einen andern Eindruck machen müssen, erst in der folgenden Scene mit Elmire machen zu wollen. Denn er fährt fort: „Um so auffallender erscheint gleich hinterher die fast naive Offenheit, mit der er in der folgenden Scene Elmire seine Liebe gesteht, und in der plumpsten Weise, als diese ihre Verwunderung ausdrückt, gerade heraussagt: „*„mais, Madame, après tout, je ne suis pas un ange!*"“

„Noch plumper erscheint es, wenn er Elmiren, die er doch als eine durchaus sittenreine Frau kennen muss, ohne weiteres als Liebhaber sich anbietet und ihr *„„de l'amour sans scandale et du plaisir sans peur"“* verspricht.

„Mangelt es hier nicht ebenso an psychologischer Wahrheit, als an vermittelnden Uebergängen, und ist diese Art zu charakterisiren nicht vielmehr ein mit der Thür in's Haus Fallen?“

Herr Marckwaldt glaubt also, wie es scheint, Tartuffe benehme sich der Dorine gegenüber als ein äusserst kluger und feiner Heuchler. Wir sind der Ansicht, dass er sich in der einen Scene ebenso benimmt, wie in der andern; wir glauben sogar, dass der Dichter sein Benehmen gegen Elmire durch das gegen Dorine habe motiviren, oder besser durch die eine Scene uns auf die andere habe vorbereiten wollen. Aber weder in der einen, noch in der andern scheint uns der Held wegen Feinheit oder Plumpheit ein besonderes Lob oder einen besondern Tadel zu verdienen. Der Tartuffe, den Molière sich zur Bearbeitung wählte und wählen musste, ist, wie schon Jakobs bemerkte, keiner von der allerfeinsten Sorte; er ist nicht mehr Heuchler als Mensch, sondern durch seine heuchlerische Larve scheint überall der sinnliche Mensch hindurch. Als einen solchen hat ihn der Dichter von vornherein geschildert, auf einen solchen hat er uns von der ersten Scene an vorbereitet, und als einen solchen verkappten Sünder, der hinter dem Scheine der Frömmigkeit seine Sinnlichkeit zugleich zu verbergen und zu befriedigen sucht, zeigt er sich uns auch selber in den ersten Scenen, wo er die Bühne betritt. Schon in der zweiten Scene des ersten Aktes hatten

wir durch Dorine erfahren, dass auch der Diener des Tartuffe ihnen neulich ein Halstuch zerrissen, das in einer alten Legende der Heiligen lag, weil sie eine unverantwortliche Sünde thäten, den Teufelsputz und die Andacht durch einander zu werfen etc.

Der Diener ist darin nur das Conterfei seines Herrn; und so kann es uns denn auch nicht mehr auffallen, wenn wir letzteren der Dorine gegenüber sich ebenso benehmen sehen. Wenn wir die Scene zwischen Tartuffe und Dorine tadeln wollten, so wäre es nicht wegen der übertriebenen Klugheit, welche der Heuchler darin offenbart, sondern eher wegen seines *Mangels an Klugheit*. Er lässt sich nicht die geringste Unwahrheit zu Schulden kommen, wenn er die Zofe bittet, ihren Busen mit einem Tuch zu bedecken, weil ein solcher Anblick (natürlich in ihm) sündhafte Gedanken errege.

Gerade diese Worte charakterisiren den Tartuffe, wenigstens für Dorine und uns, die wir ihn durchschauen, als einen sinnlichen Menschen. Erstere erwidert daher: „Sie müssen sehr leicht in Versuchung zu führen sein. — — Warum sehen Sie denn gleich so erhitzt aus?“ — — u. s. w.

Auch das „Ach!“, womit er Dorine's Nachricht, Elmire wünsche ihn allein zu sprechen, beantwortet, und welches schon Jakobs bewunderte, zeigt ihn nicht als einen abstracten, sondern als einen *sinnlichen Heuchler*. Er ist nicht im Stande, seine Freude zu unterdrücken, und da er derselben nicht durch einen offenen Freudenausruf Luft machen darf, so presst er seine Gefühle in das vielsagende Wörtchen „Ach“ zusammen. Dass er gleich im Anfange der Scene mit den Worten vor uns tritt: „Lorenz, verschleuss mein Härenhemde und meine Disciplin, und bitte den Himmel, dass er Dich erleuchten möge“ u. s. w. kann erst recht nicht auffallen. Wir erwarten einen Heuchler und finden einen. Wenn dem Tartuffe *nicht* seine Sinnlichkeit und Schlechtigkeit die Durchführung der angenommenen Rolle schwer machte, oder wenn er ein wirklich frommer Mann wäre: dann müsste uns sein Benehmen in dieser Scene auffallen. Aber nur bis zu einer bestimmten Grenze ist er seiner Rolle mächtig. Es ist einmal eine Rolle, die er spielt; und *dass er dies thut, kann und darf natürlich auch uns nicht verborgen bleiben*. Er ist es sich wohl bewusst, dass seine Sinnlichkeit ihm die Durchführung derselben erschwert, und gerade Do-

rinen gegenüber, deren Misstrauen ihm gewiss nicht entgangen ist, muss er ganz besonders auf seiner Hut sein. Um nicht aus der Rolle zu fallen, muss er sich stets beobachten und jede Gelegenheit benutzen, sich in derselben zu üben. Daher macht er, sobald er Dorinen erblickt, jene fromme Bemerkung. Ihr Busen zieht unwillkürlich seine Blicke auf sich, und er sucht seine sinnlichen Gefühle hinter einer puritanischen Strenge zu verstecken. Er zeigt sich also schon hier als einen Heuchler, bei welchem die Sinnlichkeit mit der angenommenen Rolle im Kampfe liegt, ganz wie wir ihn vorher kennen gelernt hatten und wie wir ihn in der folgenden Scene weiter kennen lernen sollen.

Herr Marckwaldt tadelt an dieser Scene zuerst die fast naive Offenheit, mit der Tartuffe seine Liebe gestehe, und in der plumpsten Weise, als Elmire ihre Verwunderung darüber ausspricht, gerade heraussage: *„mais, Madame, après tout, je ne suis pas un ange!“*

Noch plumper erscheine es, „wenn er Elmiren, die er doch als eine durchaus sittenreine Frau kennen müsse, ohne weiteres als Liebhaber sich anbiete und ihr *„„de l'amour sans scandale et du plaisir sans peur““* verspreche“. Herr Marckwaldt beurtheilt das Benehmen Tartuffe's von einem rein theoretischen, abstracten Standpunkte, einem Standpunkte, auf welchen sich unsere Shakspeareanbeter überhaupt gern stellen, um von demselben den Shakspeare nach Herzenslust loben und die Franzosen und Molière in derselben Weise tadeln zu können. Der wahre Kritiker soll sich bei der Beurtheilung eines Kunstwerkes auf den ästhetischen concreten Standpunkt stellen. Er soll sich nicht mehr und nicht weniger, als ihm der Dichter Veranlassung dazu giebt, in den Charakter der handelnden Personen, und in die Verhältnisse, in welchen uns dieselben entgegentreten, versenken. Es kommt also nicht darauf an, ob Tartuffe's Benehmen an und für sich, sondern ob es unter den gegebenen Verhältnissen plump sei, und ferner, wenn dasselbe uns auch dann wirklich mehr oder weniger plump erscheinen sollte, ob diese Plumpheit so weit geht, dass wir sagen müssten, von einem solchen Charakter hätten wir unter solchen Verhältnissen dies Benehmen nicht erwartet.

Es ist in dieser Hinsicht sehr lehrreich, den Tartuffe mit einem andern Molière'schen Charakter, auch einem sinnlichen Menschen, zu vergleichen. Wir meinen den Don Juan, den man mit noch grösserem Rechte als den Tartuffe, den Richard III. der Komödie nennen könnte. Letzterem, einem gewandten, sittlich durch und durch verdorbenen Edelmanne, stehen alle Mittel und Wege zu Gebote, um seine sinnlichen Neigungen zu befriedigen. Er braucht nicht zur Heuchelei seine Zuflucht zu nehmen, giebt sich nicht die geringste Mühe, besser zu erscheinen, als er ist, und seine edelmännische Gewandtheit macht es ihm leicht, seine Opfer in's Garn zu locken. Man fühlt bei ihm überall heraus, dass er, mit sich selber einig, auf eine wahrhaft grandiose Weise, mit der grössten Leichtigkeit seine Umgebung beherrscht. Er zeigt dieselbe Sicherheit und Gewandtheit, wo es sich darum handelt, Frauen zu verführen, wie seinen Gläubiger, den Herrn Sonntag, der ihn bittet, seine Schulden zu bezahlen, aus dem Hause zu spediren. Er weiss ihn mit lauter höflichen Redensarten abzuspeisen, und lässt ihn nicht einmal dazu kommen, ein Wort von seinem Gelde anzubringen. Vermöge seiner geistigen Gewandtheit und seiner socialen Stellung hat er sich über alle religiöse, moralische, wie sociale Bedenken auf einen Standpunkt hinaufgeschwungen, wo er die Welt mit souverainer Willkür beherrscht. Nicht einmal die Sinnlichkeit hat Gewalt über ihn, da er sie ohne Scheu befriedigen kann, sondern er beherrscht seine Sinnlichkeit. Wie die Katze mit der Maus, spielt er mit seinen Opfern.

Mit Tartuffe ist es anders. Seine Stellung zwingt ihn zur Vorsicht; sie legt ihm eine grössere Selbstbeherrschung auf und macht ihm gerade dadurch die Selbstbeherrschung schwieriger. Während überall in Wort und That den Don Juan jene souveraine Freiheit des Geistes charakterisirt, welche die Materie beherrscht, charakterisirt den Tartuffe neben der religiösen Heuchelei, zu welcher ihn seine Stellung zwingt, eine brennende Sinnlichkeit, die gerade deshalb, weil er sie stets in den Schranken halten muss, weil er sich ihr nicht ohne Scheu überlassen darf, in's Innere zurückgedrängt, um so schwerer zu beherrschen ist, und nur auf eine günstige Gelegenheit wartet, um ungescheut hervorbrechen zu können. Schon in der Scene mit Dorine hatte sich seine Freude über

die bevorstehende Zusammenkunft in einem „Ach!“ Luft gemacht. In der an sich gleichgiltig klingenden Frage: „Wird sie bald kommen?“ hatte sich gleich darauf seine Ungeduld für den mit seiner Leidenschaft bekannten Zuschauer klar genug ausgesprochen. Man ahnt, dass die so lange gefesselte und bekämpfte Sinnlichkeit die Fesseln sprengen werde. Wie lange mag er schon umsonst auf eine solche Gelegenheit gewartet haben? wie lange möchte er noch weiter warten müssen, wenn er sie jetzt unbenutzt vorübergehen liesse? Das sind die Gedanken und Gefühle, welche ihn vor und während der Unterredung mit Elmire mehr als alles Andere beschäftigen müssen. Aber, wird Herr Marckwaldt fragen, weshalb hat uns der Dichter diese seelischen Motive Tartuffe's nicht in einem Monolog offenbart? Der Dichter hat es, so weit dies überhaupt nöthig war, ohne Monolog, auf eine viel dramatischere Weise gethan. Jene Gefühle und Gedanken lagen eigentlich so nahe, mussten so natürlich aus seinem schon deutlich genug geschilderten Temperament und seiner Stellung hervorgehen, dass die Worte „Ach!“ — „Wird sie bald kommen?“ hinreichten, um uns daran zu erinnern. Zum Ueberfluss hat aber der Dichter den Tartuffe selber in der Scene mit Elmire auf die natürlichste und dramatischste Weise, ohne Plumpheit und Naivetät und ohne Shakspeare'sche Monologe die Ungeduld aussprechen lassen, mit welcher er auf eine solche Gelegenheit gewartet hatte, und zwar bevor er überhaupt mit seiner Liebeserklärung hervortritt. Musste uns dies nicht auf die folgende Erklärung vorbereiten?

Wir haben also gesehen, wie Tartuffe mit Ungeduld den Augenblick herbeiwünscht, wo ihm das günstige Geschick den Gegenstand seiner Leidenschaft zuführt. Je grösser die Gährung in seinem Innern, desto mehr musste er, schon in Dorinen's Gegenwart, dieselbe zu verbergen suchen. Weiss er sich doch fortwährend von ihr beobachtet. Seine Aufregung muss noch zunehmen, als er sich endlich mit Elmire allein sieht. Was mag sie dazu bewogen haben, ihn um eine Unterredung zu bitten? Wir wissen es: sie will ihn dazu bewegen, auf die Heirath mit Marianen zu verzichten. Wäre dies dem Tartuffe bekannt, er würde sich schon hüten, mit seinen Gefühlen offen hervorzutreten. Ihm aber dürfen wir unsere Einsicht nicht unterschieben; auch wissen wir, dass er von dem

gegen ihn geschmiedeten Plane keine Ahnung hat. Die Frage, was Elmire mit ihm vorhaben möchte, muss also den Tartuffe ganz besonders beschäftigen; denn nach der Art, wie er sich diese Frage beantwortet, muss er sein Benehmen gegen sie einrichten. Ob seine geheimen Wünsche ihr nicht verborgen geblieben? ob sie ihm auf halbem Wege entgegen zu kommen entschlossen ist? Was man wünscht, das hofft und glaubt man. Leidenschaft vermag auch den klarsten Blick zu blenden, und besonders die Liebe. Die Liebe ist blind, sagt das Sprüchwort. Eine mit Gewalt zurückgedrängte Leidenschaft, wie die des Tartuffe, muss bei einem sinnlichen Temperamente erst recht eine solche Wirkung hervorbringen. Es ist also klar; der Tartuffe muss wünschen, dass Elmire seine Leidenschaft erwidere. Sollte er deshalb, weil er sie als eine sittenreine Frau kennen muss, an ihrer Liebe zweifeln? Weiss er, der abgefeimte Heuchler, nicht, wie sehr der Schein trügt? Sucht er doch selber mehr als irgend ein anderer den frommen Schein hervorzukehren, und weiss doch nur zu gut, wie es in seinem Innern aussieht. Freilich ist die Elmire in ihrem Benehmen stets einfach und natürlich, und kann deshalb den Gedanken an Heuchelei nicht leicht aufkommen lassen. Sie hat aber, ruhig wie sie ist, bis jetzt weder besondere Abneigung, noch Zuneigung zu ihm an den Tag gelegt; und stille Wasser sind tief. Wer weiss, was hinter dieser scheinbaren Ruhe und Gleichgiltigkeit verborgen liegt? Und ihren Mann, den gutmüthigen, leichtgläubigen Orgon, den er an der Nase herumführt, sollte sie den besonders achten oder lieben können? Und muss nicht schliesslich noch die Eigenliebe, von der sich wohl wenige Menschen freisprechen können, hinzukommen, um seine Täuschung vollkommen zu machen?

Aber seine unsichere Stellung zu Orgon's Familie darf er nicht vergessen. Wenn Elmire auch nicht, wie andere Mitglieder derselben, Damis und Dorine, offene Feindschaft gegen ihn an den Tag gelegt, so konnte sie ihm darum doch nicht besonders gewogen sein. Dass er alle Gesellschaften und geselligen Freuden aus dem Hause verbannt, war der jungen Frau gewiss nicht angenehm. Vielleicht will sie ihn nur deshalb zur Rede stellen, und ihn ersuchen, sein Benehmen in dieser Beziehung zu ändern.

Kurz, sein Entschluss muss bald gefasst sein. Wie unerwartet, wie plötzlich auch die Versuchung an ihn herantritt; er hat sich schon manchmal in Gedanken damit beschäftigt, wie er bei einer etwaigen Zusammenkunft mit Elmire sich zu benehmen haben würde. Er musste zu sehr eine solche Zusammenkunft wünschen, um nicht öfter daran zu denken, und dachte er daran, so hat er sich gewiss auch schon damit beschäftigt, wie er sich dann zu ihr stellen würde.

Also sein Entschluss ist gefasst. Es ist der einzige, den er bei einer solchen Gelegenheit fassen konnte: Abwarten. Vor allem muss er das ungünstige Vorurtheil, welches sein Benehmen in ihr geweckt haben kann, zerstreuen, sich, so weit die Umstände es erlauben, freundlich und theilnehmend zeigen, im Uebrigen sein eigenes Verhalten nach dem ihrigen einzurichten suchen. Dass er auch hier nicht leicht aus der Rolle fallen werde, lässt sich nach dem, was wir von ihm wissen, erwarten. Er ist so sehr daran gewöhnt, wenigstens in Gegenwart Anderer, den frommen Mann zu spielen, dass ihm seine Rolle gleichsam zur andern Natur geworden.

Anfangs begnügt er sich damit, auf eine allgemeine Weise, in sehr salbungsvollen Ausdrücken, Elmiren seiner Freundschaft und christlichen Theilnahme zu versichern. Gleich bei der Begrüssung schlägt er den salbungsvollen Ton an: „Gebe doch der barmherzige Himmel, dass Sie stets an Leib und Seele gesund und — — so gesegnet sein mögen, als der geringste von denen wünschet, die von seiner Liebe begeistert werden!“

Elmire dankt „für den christlichen Wunsch“ und bittet ihn, sich zu setzen, natürlich in ihrer Nähe. Schon diese Nähe muss aufregend, jene Bitte kann ermuthigend auf ihn wirken. Das Gespräch scheint einen Augenblick zu stocken. Vielleicht scheut Elmire sich, sogleich mit ihrem Wunsche herauszurücken, und derjenige, den sie hat rufen lassen, muss natürlich erwarten, dass sie das Gespräch auf das gewünschte Thema bringe. Merkt er ihre Verlegenheit (in dem Falle wird er sie gewiss zu seinen Gunsten auslegen), oder will er ihr wirklich seine Theilnahme bezeugen, genug, er erkundigt sich nach ihrem augenblicklichen Befinden. Die salbungsvolle Weise, in welcher er ihr diese Theilnahme offenbart, kann uns, die wir schon durch Dorinen's Gespräch

mit Cléante eines Bessern belehrt worden sind, nur komisch erscheinen: „Mein Gebet hat zwar die verdienstliche Kraft nicht, Ihnen diese Gnade von oben herab zu erbitten“ u. s. w.

Indess hat Elmire sich entschlossen, das Eis zu brechen. Sie thut es mit den verfänglichen Worten: „Ich habe Sie insgeheim wegen einer gewissen Sache sprechen wollen; und es ist mir lieb, dass wir hier allein sein können.“

Diese Worte müssen auf das sinnliche Temperament des Tartuffe electrisch wirken. Sie, diejenige, welche er schon so lange im Geheimen zu sprechen wünschte, lässt ihn selber zu einer Zusammenkunft einladen; sie bittet ihn, sich in ihrer Nähe zu setzen; vielleicht zeigt sie Spuren einer Verlegenheit, die seine Leidenschaft und Eigenliebe nur zu seinen Gunsten auszulegen vermag. Sie benimmt sich so zuvorkommend gegen ihn, wie er es schwerlich erwartet hatte. Ihre freundlich dankenden Worte werden vielleicht von noch freundlicheren Blicken begleitet. Und da spricht sie auf einmal ihre Freude darüber aus, unbelauscht mit ihm allein sein zu können. Schon von vornherein und an sich musste dieser Gedanke ihn in eine gewisse Aufregung versetzen. Dass sie ihn darauf aufmerksam macht, muss diese Aufregung vermehren. Wie sollte Elmire die Gegenwart irgend eines Zeugen fürchten, wenn sie ihm etwas Gewöhnliches, Unverdächtiges mitzutheilen hätte? Und wessen Gegenwart kann sie denn fürchten, wenn nicht vor allem die ihres Mannes? Dass sie es nur deshalb thut, weil es demselben unangenehm sein muss, sie hinter seinem Rücken die Heirath Tartuffe's mit Mariane hintertreiben zu sehen: das ist ein Gedanke, auf den Tartuffe bei all seiner Klugheit schwerlich kommen kann; denn der wirkliche Grund, weshalb Elmire ihn zu sprechen wünscht, ist ihm verborgen. Weshalb sollte er nun nicht glauben, sie werde von denselben Wünschen getrieben, wie er? weshalb nicht annehmen, dass sie beide dieselben Gründe haben, die Gegenwart Orgon's zu fürchten?

Und muss ihn sein sinnliches Temperament, unser Bedürfniss, denen zu vertrauen, welche wir lieben, und das zu glauben, was wir wünschen, muss ihn die Eigenliebe nicht in seiner Ansicht bestärken? Weshalb sollte ihn auch Elmire nicht lieben? Die Einwürfe, welche man von ihrer Tugend

hergenommen, haben wir schon widerlegt. Hat sie ihm etwa schon Beweise des Hasses, der Verachtung gegeben? Ist sie nicht ausser Mariane die einzige in der Familie, die ihm gegenüber stets die Ruhe bewahrt und den Anstand beobachtet hat? Und wenn sie sich auch einmal in ihrer ruhigen Weise seinen Wünschen widersetzt haben sollte, war sie nicht durch sein tyrannisches Wesen dazu gezwungen worden? Fühlt er doch selber das Bedürfniss, sein Benehmen gegen sie zu entschuldigen. Freilich darf man sich unter dem Tartuffe keinen plumpen, schmutzigen, hässlichen Gesellen vorstellen, wozu man durch Dorinen's Schilderung und durch die Gestalt, in welcher er einem manchmal auf der Bühne vorgeführt wird, verleitet werden könnte. Man lese, was einer der bedeutendsten französischen Schriftsteller aus der Hugo'schen Schule, Théophile Gautier, darüber bemerkt. Wir citiren die Stelle nach Moland, der sich Gautier's Urtheil anschliesst, und dasselbe in seiner herrlichen Molièreausgabe folgendermassen anführt:

„Le type de Tartuffe par la haine que soulevait le personnage et l'horreur qu'il inspirait au public a été successivement chargé, défiguré et enlaidi jusqu'à n'être plus vraisemblable. „„Quelle apparence,““ dit Th. Gautier, „„que ce maraud sinistre et ténébreux avec ses roulements d'yeux, ses mines béates, son encolure de cuistre et son hypocrisie si grossièrement visible ait jamais pu tromper personne, même ce brave bourgeois d'Orgon? Avec le physique, les manières et le costume que lui ont donnés la plupart des comédiens, loin de s'introniser au coeur de la famille, il n'eût jamais dépassé le seuil de l'antichambre. On l'eût fait balayer par les laquais, après lui avoir jeté quelque aumône.

Tartuffe devait être au contraire agréable de sa personne: Le teint frais, l'oreille rouge — Molière indique ce détail, les mains belles et grasses, avec un petit commencement d'embonpoint dévot. Il était, nous en sommes sûr, fort propre sur soi, vêtu d'étoffes fines et chaudes, mais de nuances peu voyantes, noires probablement, pour rappeler la gravité du directeur; le linge uni mais très-blanc, une calotte de maroquin sur le haut de la tête, comme en portaient les personnages austères du temps. Ses façons étaient polies, obséquieuses, mesurées; il avait l'air d'un homme du monde qui se retire du siècle et donne dans la dévotion, et non la mine de bedeau sournois

et libidineux qu'on lui prête. Son rôle n'est pas du tout un rôle comique. Il serait aisément terrible et il l'est un moment malgré les efforts de Molière pour modérer la situation, lorsque armé du secret qu'il a découvert et des donations qu'il a obtenues, il jette résolument le masque et montre le scélérat, caché sous le faux dévot. Comme Don Juan, qui, lui aussi, joue sa scène d'hypocrisie, Tartuffe ne craint ni Dieu ni diable, il est l'athée en rabat noir comme l'autre est l'athée en satin blanc. Seulement comme il n'est pas grand seigneur et ne possède point de fortune il rampe dans les sappes jusqu'à ce qu'il ait atteint son but. Le monstre a besoin d'un déguisement pour dérober ses noirs projets. Il faut qu'il soit séduisant et bien fait de sa personne, capable d'inspirer une de ces tendresses mystico-sensuelles; sans quoi la scène avec Elmire serait purement impossible. Comment supposer en effet qu'un homme si fin, si habile, si prudent, si sur ses gardes et que sa propre hypocrisie doit avoir habitué a ne pas se fier aux apparences, se laisse prendre à ce piége mal tendu, qu'il soit dupe un instant de ces coquetteries et de ces avances invraisemblables, s'il eût été le cuistre immonde à teint huileux et à sourcils charbonnés qu'on se plaît à représenter? Ce n'etait pas sans doute la première fois qu'il se trouvait en semblable posture, et cette bonne fortune qui se présentait, n'avait rien dont il eût lieu de se méfier et de s'étonner beaucoup.““

Nicht blos jene von Gautier angeführten Aeusserlichkeiten, sondern noch etwas Anderes, was wir schon früher erwähnten, berechtigt uns zu dieser Annahme. Tartuffe hat einen Diener, und er hatte ihn schon, als Orgon zuerst seine Bekanntschaft machte. Zu welchem Zweck? Wie er vorgiebt, ist er ein Mann von Adel, der früher ansehnliche Lehnsgüter im Lande besessen, und nur aus zu grosser Sorge um geistliche Güter die irdischen eingebüsst hat, also nicht aus der Hefe des Volkes, sondern eine vornehme Persönlichkeit, deren Rang und gesellschaftliche Stellung sogar den Orgon und dessen Familie überragt. Und dieser vorgeblichen Stellung muss sein Benehmen, seine Persönlichkeit entsprechen. Scheint doch auch Valère, der Liebhaber Marianen's, es nicht für unmöglich zu halten, dass letztere sich in den Menschen verliebe. Wie sollte man sich den Liebeszwist im zweiten Akte erklären, wenn Tartuffe's ganzes Wesen und Auftreten eine

solche Liebe als eine Unmöglichkeit erscheinen liesse? Jener Zwist, den einige Kritiker, sonst schon mit Unrecht, für überflüssig zu halten geneigt waren, gewinnt hierdurch eine neue Bedeutung. Molière scheint ihn nicht blos deshalb dem dritten Akt vorangeschickt zu haben, um unser Interesse für das Liebespaar zu wecken, dessen Glück durch die Heirath Marianen's mit Tartuffe gestört werden soll. Er wollte uns zugleich an den Gedanken gewöhnen, dass der Held doch nicht ausser Stand sein möchte, Liebe einzuflössen. Dorinen's von Hass eingegebene Reden können jenen Eindruck nicht verwischen.

Macht nicht ferner, trotz seiner derben Sinnlichkeit, das ganze Benehmen des Helden, die Kunst, womit er die Sprache der Frömmigkeit und der Sinnlichkeit, die himmlische Liebe und die irdische zu verschmelzen, die Gewandtheit, mit welcher er die Lehre der Jesuiten und Casuisten zu seinen Zwecken zu verwenden weiss, den Eindruck eines Mannes, der alle Personen des Stückes, mit Ausnahme des Cléante, an Bildung überragt?

Wer sich dies alles vergegenwärtigt, wird nicht mehr verlangen, dass der Eigenliebe Tartuffe's eine Leidenschaft Elmire's für ihn als unmöglich erscheinen sollte.

Nachdem also letztere ihre Freude darüber ausgesprochen, unbelauscht mit ihm allein sein zu können, braucht er sich nicht zu scheuen, gleichfalls seine Freude darüber an den Tag zu legen: „Ich bin gleichfalls darüber erfreuet, Madame“ u. s. w.

Schliesslich richtet sie nun noch gar an ihn die freundlichen Worte: „Was ich verlange, ist eine kurze Unterredung, worinnen Sie offenherzig sein und mir nichts verbergen sollen.“

Was muss sich der Tartuffe dabei denken? Er soll ihr alles sagen, was er auf dem Herzen hat, ihr sein ganzes Herz öffnen? Klingt dies nicht wie eine Aufforderung, offen mit seiner Liebe hervorzutreten, vielleicht auch sein schroffes Benehmen gegen sie zu erklären?

So beginnt er denn damit, jenes Benehmen durch das Interesse, welches er für sie fühle, zu entschuldigen. Er schwört ihr, dass er nicht aus Hass, sondern nur aus heftigem Eifer wider die Besuche geeifert, welche ihre Schönheit sich zuziehe.

Elmire scheint zu glauben, nur das Interesse für ihr Seelenheil habe ihn getrieben.

Er geht darauf ein, betheuert ihr die Grösse seines Eifers, und bei dieser eifrigen und lebhaften Betheuerung erlaubt er sich, ihre Hand zu fassen und etwas stark zu drücken. Elmire kommt ihm also auch darin entgegen, dass sie die Erklärung seines früheren Benehmens gläubig aufnimmt. Wie er ihre Hand drückt, ist sie nicht empört davongegangen; sie stellt ihn nicht einmal zu Rede, sondern begnügt sich mit der Bemerkung: „O weh! Sie drücken mich zu sehr!“ — —

Also nicht, weil er ihre Hand gefasst und gedrückt, nur weil er ihr dabei weh gethan, wird er getadelt. Natürlich tadelt sie ihn, um nicht alles zu verderben, auf eine freundliche Weise. Könnte man sich, bei der Heftigkeit seiner Leidenschaft und seines Temperaments, die sich auch in jenem Händedruck charakterisirt, wundern, wenn er schon jetzt mit einer Erklärung hervorträte? Aber nein; ihr freundliches Benehmen hat ihn nur ermuthigt, sein Glück noch weiter zu versuchen. Er erlaubt sich, Elmiren's Knie zu berühren. Sie fragt, was seine Hand da mache, weist ihn aber auch jetzt nicht unfreundlich zurück. Er ändert also nichts in seiner Stellung, und bemerkt nur: „Ich befühle nur Ihr Kleid. Dieser Stoff ist sehr reich.“

Sie muss ihn ausdrücklich ersuchen, seine Hand wegzunehmen. Doch auch darum bittet sie ihn nur auf eine freundliche Weise: „O! lassen Sie mich, ich bin sehr kitzlich.“

Freilich rückt sie jetzt mit ihrem Stuhl ein wenig weiter von ihm, aber ohne den geringsten Unwillen über sein Benehmen an den Tag zu legen. Seine Absichten können ihr schon lange nicht mehr zweifelhaft sein. Wie hätte sie sich benehmen müssen, wenn sie dieselben nicht gebilligt hätte? Was soll der durch jenes Spiel leidenschaftlich erregte Tartuffe von ihr denken? Er lässt sich also durch das Benehmen Elmire's, das er sich einzig und allein aus der weiblichen Verschämtheit im allgemeinen erklären muss, nicht irre machen. Er rückt ihr mit seinem Stuhle nach und betastet ihr Halstuch, natürlich nur um die feine Arbeit zu bewundern. Auch dies lässt die junge Frau sich gefallen. Sie glaubt seiner jetzt sicher genug zu sein, um das Gespräch auf die beabsichtigte Heirath bringen zu können: „Es ist wahr. Aber

wir wollen ein wenig auf unsere Sachen kommen. Man sagt, mein Mann wolle sein gegebenes Wort zurückziehen, und Ihnen seine Tochter geben. Sagen Sie mir, ist das wahr?"

Kann Tartuffe nach allem, was zwischen ihnen vorgefallen, wohl noch zweifeln, dass sie seine Leidenschaft wenigstens nicht ganz unerwidert lasse? Er muss sich ihre Frage daher als ein Zeichen von Eifersucht erklären, und erwidert, freilich habe Orgon davon gesprochen, aber ihn reize anderwärts ein viel schöneres Glück.

Elmire geht darauf ein und meint: „Sie lieben ohnedies keine irdischen Dinge." Wenn sie in ihrem früheren Benehmen gegen ihn sich je hätte merken lassen, dass sie, wie die übrigen Mitglieder der Familie, ihn für einen Heuchler hielte, so müsste diese Antwort genügen, um ihn aus seinem Traume aufzuschrecken. Das hat Elmire aber nicht gethan; und so sind ihre Worte nur eine Mahnung für ihn, nicht aus der Rolle zu fallen. Wir sahen vorher, wie der sinnlich erregte Held seine Rolle wirklich ein wenig aus den Augen verloren hatte. Als er jene verschiedenen Versuche anstellte, sprach und handelte er wie ein gewöhnlicher Mensch. Wo die Leidenschaft die Oberhand gewann, trat auch in ihm das allgemein Menschliche hervor (im Gegensatz zu dem von Herrn Marckwaldt ausgesprochenen Tadel). — Gewiss würde er auch fernerhin seine Rolle vergessen haben, wenn Elmire ihn nicht daran erinnerte. Sie thut dies wahrscheinlich, um ihn wenigstens äusserlich in den Schranken zu halten; vielleicht auch um ihn zu zwingen, mit einer offenen Erklärung hervorzutreten. Der Dichter hingegen, der uns zeigen wollte, wie die Heuchelei auch das Schlechte in's Gewand des Guten zu kleiden versteht, zwingt dadurch seinen Helden, sich in der folgenden Liebeserklärung nicht als ein gewöhnlicher Mensch, sondern als ein scheinheiliger Frömmler zu benehmen. Seine bisherigen Versuche waren mit zu gutem Erfolge gekrönt worden; er darf die errungenen Vortheile nicht aus den Händen fahren lassen. Elmiren's Bemerkung kann ihn also nur dazu bewegen, von jetzt an die Rolle des frommen Mannes (für den sie ihn zu halten scheint) mit der eines Liebhabers zu vereinigen. Er erwidert jedoch anfangs nur, dass er „kein steinernes Herz in seinem Busen trage." Elmire stellt sich aber

noch immer, als verstünde sie nicht den Sinn seiner Worte. Sie glaubt, dass auf Erden nichts sei, was sein Verlangen an sich ziehen könne.

Er muss also mit der Sprache heraus, ihr offen seine Leidenschaft bekennen. Ihrem Glauben an seine Frömmigkeit darf er aber nicht vor den Kopf stossen, selbst in seiner Liebeserklärung den Heiligen nicht verleugnen. Und so erhebt er sich denn endlich zu jener, den Scheinheiligen vollständig charakterisirenden, von F. Jakobs u. a. so sehr bewunderten Liebeserklärung, auf welche die von seinem Diener Lorenz gegen Dorine gebrauchten Ausdrücke von Vermischung des Heiligen mit dem sündhaft Weltlichen erst recht ihre Anwendung finden.

Diese Erklärung, die wir nicht im Auszuge wiedergeben mögen, bitten wir, im Anhange selber nachzulesen.

Es wird dem Leser nicht entgangen sein, dass Tartuffe seine Liebe nicht als eine persönliche Schwäche auffasst, die er sich besonders vorzuwerfen hätte; er verschanzt sich hinter der menschlichen Schwäche im allgemeinen, von der ja auch der Fromme sich nicht frei erhalten könne. Pflegen ja noch heutzutage Seinesgleichen sich auf dieselbe Weise zu entschuldigen. Indem er Elmiren anbetet, bewundert er da nicht den Schöpfer in einem seiner vollkommensten Werke? Freilich glaubte er anfangs, es wäre eine Schlinge des Bösen; er suchte sie zu meiden; doch endlich erkannte er, dass eine solche Leidenschaft sich ganz gut mit der Frömmigkeit vereinigen liesse. Er hat ihr also ohne Umschweife seine Liebe bekannt und macht sein Schicksal von ihrer Entscheidung abhängig. Musste er jetzt nicht erwarten, dass Elmire, wenn sie eine sittenreine Frau wäre und keine Zuneigung zu ihm spürte, ihm wegen seiner schändlichen Vermengung des Heiligsten mit dem Sinnlichen die ärgsten Vorwürfe machen, ja dass sie ihn keiner Antwort würdigen und sich ohne weiteres entfernen würde? Aber auch das thut sie nicht. Sie bemerkt nur, dass seine Erklärung sie sehr überrasche: „Er hätte sein Herz etwas besser waffnen sollen. Ein Heiliger wie er, den alle Leute für — —“

Doch er lässt sie nicht ausreden. Seine Leidenschaft empört sie nicht, erregt nicht ihren Unwillen; sie hat also, wie es scheint, nichts dagegen einzuwenden, nur will es ihr noch immer nicht einleuchten, wie er als frommer Mann — —

Kann der Tartuffe jetzt noch bezweifeln, dass nur die Rücksicht auf ihren guten Ruf sie abhalte, seine Liebe zu erwidern, dass sie ihre Niederlage nur in ihren und seinen Augen zu verdecken suche? Um sie darin zu unterstützen, fährt er fort, ihr begreiflich zu machen, wie er trotz aller seiner Frömmigkeit, trotz Fasten, Beten und Thränen, ihren himmlischen Reizen nicht habe widerstehen können.

Und da kommt denn endlich der von Marckwaldt als plump getadelte Ausdruck: „Ach! Madame, ob ich gleich fromm bin, so bin ich nichtsdestoweniger ein Mensch", und um ihre etwaigen Bedenken zurückzuweisen, verspricht er ihr nicht ohne weiteres, wie Marckwaldt will, *„de l'amour sans scandale et du plaisir sans peur"*, sondern erinnert wieder ganz allgemein, auf eine indirecte Weise daran, dass dies bei Seinesgleichen zu finden sei.

Wir glauben hiermit hinlänglich gezeigt zu haben, dass man dem Tartuffe nicht vorwerfen kann, mit einer „fast naiven Offenheit und Plumpheit" Elmiren seine Liebe gestanden zu haben. Bei der Aufnahme, welche sie ihm zu Theil werden liess, konnte man von ihm kein anderes Benehmen erwarten.

Die darauf folgenden Scenen zwischen Tartuffe und Orgon haben selbst Herrn Marckwaldt die grösste Bewunderung abgenöthigt. Von der zwischen Cléante und Tartuffe (IV, 1) redet er nicht. Wir können daher ohne weiteres zu der zweiten Scene zwischen Elmire und Tartuffe übergehen. Herr Marckwaldt will dieselbe nicht in jeder Beziehung tadeln; er bemerkt sogar, dass die an sich unwahrscheinliche Begebenheit, welche den Inhalt dieser Scene bilde, durch geschickte Ausführung so wahrscheinlich gemacht werde, wie möglich, dass sie ferner im höchsten Grade spannend und bühnengerecht sei. Wir könnten uns eigentlich schon mit dem Geständniss begnügen, dass die Scene in der Darstellung des Dichters selbst Herrn Marckwaldt wahrscheinlich erschienen sei, und annehmen, dass er dieselbe nur theoretisch für unwahrscheinlich halte, d. h. von dem abstracten Standpunkte aus, von welchem ihm der Charakter Tartuffe's anders erscheint, als Molière ihn darstellt. Er will in demselben durchaus nur einen abstracten Heuchler sehen, der Fischblut in den Adern hat. Erst macht er Molière den Vorwurf, einen abstracten Heuchler dargestellt zu haben, und dann be-

müht er sich, gerade diejenigen Scenen, in welchen der Tartuffe sich nicht als einen solchen offenbart, sondern als einen Menschen von heftigen Leidenschaften, deshalb zu tadeln, weil sie nicht zu dem Bilde des abstracten Heuchlers passen, den Molière nun einmal geschildert haben soll. Wir wollen uns jedoch noch mit einigen Worten bemühen, auch die Wahrscheinlichkeit dieser Scene nachzuweisen.

Molière lässt die Dorine vorher zu Elmiren sagen, Tartuffe sei schlau und nicht leicht zu täuschen. Elmire hingegen meint, er werde in die Falle gehen; denn „man lasse sich von dem, was man liebe, gar leicht hintergehen; und die Eigenliebe mache, dass man sich selbst blende.“

Marckwaldt fragt, was sie zu dieser Vermuthung berechtige? Ihre Kenntniss des menschlichen Herzens. Wenn Marckwaldt nur das allergewöhnlichste Mass von dieser Menschenkenntniss besässe, so würde er die Wahrheit jenes allgemein anerkannten Satzes nicht bezweifelt haben. Tartuffe ist schlau, wie Dorine richtig bemerkt; er ist aber auch ein Mensch, wie er schon selber zu bemerken Gelegenheit hatte. Während Dorine nur die eine Seite hervorhebt, welche eine Täuschung dieses Mannes schwer erscheinen lässt, macht uns Elmire auf die andere aufmerksam. Sie hätte dieselbe noch mehr hervorkehren, sie hätte darauf aufmerksam machen können, dass zu jenen allgemein menschlichen Eigenschaften beim Tartuffe noch die Heftigkeit eines sinnlichen Temperaments hinzukomme; schon einmal habe er sich von ihr täuschen lassen, und dieselben Ursachen, welche das erste Mal wirksam gewesen, würden ihn auch jetzt in die Falle locken. Sie konnte also ganz dreist dem Orgon das Anerbieten machen, ihn auf der Stelle zu entlarven. „Aber,“ bemerkt Herr Marckwaldt, „das Stück rollt sich in einem Tage ab, und an Einem Tage wird Tartuffe sich nicht zweimal auf dieselbe Weise foppen lassen. Alles Vorhergegangene ist ja erst vor einigen Stunden geschehen!“ Desto besser! Wenn eine lange Zeit dazwischen vergangen wäre, könnte man vielleicht annehmen, Tartuffe's Leidenschaft habe sich indessen abgekühlt, was jetzt schwerlich der Fall sein kann.

Tartuffe's Leidenschaft ist also dieselbe geblieben, nur seine Vorsicht grösser geworden. Gegen Elmire misstrauisch zu sein,

hat er gerade keine Ursache. Selbst nach seiner Liebeserklärung hat sie sich ihrem Manne gegenüber so benommen, dass Tartuffe keinen besondern Verdacht gegen sie schöpfen kann. Ihr Stiefsohn Damis war Zeuge des Gesprächs gewesen und hatte ihrem Manne alles mitgetheilt. Sie durfte das Geschehene nicht leugnen, ohne sich selber zu compromittiren, hatte sich also so benommen, wie Tartuffe es nur im günstigsten Falle von ihr erwarten konnte. Ja, sie hatte den Damis sogar gebeten, alles zu verbergen.

Tartuffe's Leidenschaft ist ihr nun einmal bekannt. Von einer Zusammenkunft mit ihr hat er nichts zu befürchten, wenn er nur auf seiner Hut ist; ja er hat noch weniger Ursachen zur Furcht als das erste Mal; damals konnte er besorgen, wenn Elmire seine Leidenschaft nicht theilte, möchte sie den Orgon von allem in Kenntniss setzen. Jetzt glaubt er zu wissen, dass sie dies vorkommendenfalls nicht thun werde. Und wenn sie es auch thun sollte; weiss er nicht, dass Orgon ihr keinen Glauben schenken wird? Ja, noch mehr! In der letzten Scene des dritten Aktes liess uns der Dichter schon merken, dass Tartuffe noch nicht alle Hoffnung aufgegeben hatte. Der kluge Mann hatte den Orgon so weit zu bringen gewusst, dass derselbe ihn aufforderte, zu jeder Stunde seiner Frau Gesellschaft zu leisten. Seit Orgon ihn zu seinem Erben eingesetzt, ist es keinem Zweifel mehr unterworfen: er traut dem Tartuffe mehr als seiner eigenen Frau. Wozu sollte letzterer nun Elmiren's Gegenwart meiden? welchen Zeugen hatte er noch zu befürchten ausser dem Orgon selber?

Auf ihren Wunsch kommt er also von neuem auf ihr Zimmer. Sie selber bittet ihn, um ihn sicher zu machen, die Thüre hinter sich abzuschliessen, und zu sehen, ob niemand sie behorche; sie habe ihm ein Geheimniss mitzutheilen. Tartuffe schliesst die Thür ab und Elmire erinnert ihn an das Vorgefallene. Es wird ihr leicht, ihr Benehmen im dritten Akte, ihm und ihrem Manne gegenüber, zu rechtfertigen. Sie spricht ihre Freude darüber aus, ohne allen Verdacht jetzt mit ihm allein sein und ihm ihr Herz öffnen zu können. Sie zeigt sich bereit, seiner Liebe Gehör zu geben. Tartuffe, durch das Geschehene vorsichtiger geworden, will ihr noch keinen Glauben schenken: „Sie habe vorhin aus einem ganz andern Tone geredet."

Elmire weiss jedoch ihr früheres Benehmen auf eine solche Weise zu erklären, dass er nicht mehr widerstehen kann. Weibliche Schamhaftigkeit habe sie abgehalten, ihre Liebe zu gestehen. Uebrigens habe sie nicht den Damis gebeten, zu schweigen? Habe sie nicht gelassen und ohne Zorn seine Liebeserklärung angehört? Habe sie nicht, durch Eifersucht getrieben, ihn gebeten, die angetragene Heirath auszuschlagen?

So zeigt sich denn Tartuffe auch geneigt, ihr zu glauben, und er ist wieder da angelangt, wo wir ihn in der ersten Scene verlassen hatten. Von neuem muss Elmire ihn an seine Frömmigkeit und an die Strafen des Himmels erinnern, um ihn in den Schranken zu halten und ihre eigene Zurückhaltung zu erklären. Dadurch sieht er sich wieder gezwungen, seine heuchlerische Moral zu entwickeln; und wie er es schliesslich am wenigsten erwartet (zu seiner Sicherheit hatte Elmire ihn gebeten, sich noch einmal draussen umzusehen, ob auch jemand sie belausche), da springt plötzlich Orgon unter dem Tische hervor.

Ich denke, gegen die Wahrscheinlichkeit dieser Scene liesse sich nicht das Geringste einwenden. Wir müssen nur noch bemerken, dass Herr Marckwaldt sonderbarerweise darin, dass Molière uns auf die menschliche Schwäche Tartuffe's aufmerksam machen lässt, darin, dass er die Scene zwischen dem Tartuffe und Elmire vorher auf die kürzeste und treffendste Weise motivirt, ein Geständniss des Dichters finden will, derselbe habe den Widerspruch in Tartuffe's Benehmen wohl gefühlt. Freilich wäre es schlimm, wenn Molière jenen Widerspruch im Charakter seines Helden selber nicht gemerkt haben sollte; aber noch schlimmer, wenn ein Kritiker das ächt Menschliche dieses Widerspruchs nicht herauszufühlen vermag, und sich erlaubt, seine eigene Kurzsichtigkeit, seinen Mangel an Menschenkenntniss dem Dichter als Fehler anzurechnen.

Dies möge über die einzelnen Charaktere und den des Tartuffe insbesondere genügen. Wir können jetzt zu der „Oekonomie“ des Stückes übergehen. Als Schauspiel an sich findet es im Ganzen auch Marckwaldt's Beifall; nur der letzte Akt wird wegen Mangels an Handlung u. s. w. getadelt. Es würde uns zu weit führen, wenn wir auch diesen Vorwurf zu widerlegen suchen wollten. Ich glaube, durch blosse Anführung

einiger Worte des Engländers Hallam werden wir ebenso sicher unsern Zweck erreichen. Letzterer bemerkt: „Das Interesse des Stückes nimmt zu bis zum Schluss, und in dem fünften Akte ist soviel Handlung zusammengedrängt, da schreitet alles so rasch vorwärts, wie man es weniger auf der französischen als auf der englischen Bühne gewohnt ist.“

Die von Marckwaldt getadelte Lösung durch den Machtspruch des Königs ist schon von Göthe zur Genüge vertheidigt worden. Der dramatische Dichter, der Dichter überhaupt schreibt nicht für ein Publikum von Professoren, oder Leuten, die bei Hegel Aesthetik studirt haben, sondern für Menschen von gesundem Gefühl und gesundem Menschenverstand; und diesen wird die von Molière angewandte Lösung erwünscht sein. Auch erscheint uns dieselbe nicht als eine Willkür des Dichters, durch die er sich aus der Verlegenheit zu helfen suchte. Molière wollte offenbar zeigen, dass man jenen Frömmlern wegen ihrer Klugheit schwerlich auf dem Wege des gewöhnlichen Rechts beikommen kann, und hat deshalb die Sache absichtlich so weit getrieben, dass ohne den Machtspruch des Königs keine Rettung für Orgon und seine Familie möglich war. Er musste ihre Noth auf's Höchste treiben; und da blieb ihm nichts übrig, als sie in ihrer Noth stecken und den Tartuffe triumphiren zu lassen, oder durch den Machtspruch einer höheren Gewalt die Frage zu unserer Befriedigung zu lösen. Keinen unbefangenen Zuschauer wird jene Lösung moralisch oder ästhetisch beleidigen. „Die Kunst selbst lehrt den Dichter,“ wie er sich einmal Boileau gegenüber ausdrückte, „die gewöhnlichen Regeln der Kunst überschreiten.“

Es klingt beinahe rührend, wenn Herr Marckwaldt beklagt, dass der Held durch Weiberlist entlarvt werde, und nicht, wie er es verdient, auf dem Schlachtfelde falle. Offenbar hat ihm Tartuffe eine Zuneigung eingeflösst, die schwerlich ein unbefangener Zuschauer theilen wird. Auch hat er wohl des Sprüchworts nicht gedacht, nach welchem, wenn wir nicht irren, „Weiberlist über alles geht“. Ein Mensch von Tartuffe's Charakter und Temperament war gerade am leichtesten durch Weiberlist und vielleicht nur durch sie zu besiegen. Und hat ihn denn nicht sein eigener Charakter

auf dieses Schlachtfeld hinübergetrieben? Man sieht, dem Herrn Kritiker schwebt fortwährend derjenige Tartuffe vor, den er sich „nach unserer Professoren Weise“ selber *a priori* construirt hat. Es wäre interessant, mit dem Tartuffe des Herrn Marckwaldt denjenigen Kreyssig's zu vergleichen, der gerade die entgegengesetzten Eigenschaften besitzt. Der Molière'sche Tartuffe hat ebenso viel Aehnlichkeit mit dem einen, wie mit dem andern, er steht zwischen beiden in der Mitte.

Endlich der Werth des Stückes als komisches Schauspiel? Durfte Molière einen solchen Gegenstand nicht komisch bearbeiten, weil es niemand vor ihm gethan? Verdient der Dichter, dem Herr Marckwaldt alle Originalität abspricht, deshalb getadelt oder als ein Originalgenie gepriesen zu werden? Wir wollen nochmals den Engländer Hallam reden lassen: „Nicht nur der Charakter des Tartuffe ist durchaus originell, das ganze Werk ist eine neue Schöpfung auf dem Gebiete der dramatischen Poesie. Einige Kritiker haben gemeint, die Tiefe, mit welcher hier das Laster enthüllt werde, der Hass, den es einflösse, gingen vielleicht über die Grenzen der Komödie hinaus. Das ist aber kritische Krittelei. Wenn Gegenstände wie der Tartuffe sich nicht zur Komödie eignen, so eignen sie sich doch zur dramatischen Bearbeitung, und da möge man irgend einen neuen Ausdruck suchen, um die Klasse zu bezeichnen.“ Die Charakteristik Tartuffe's selbst nennen Hallam und Scott meisterhaft. Dass Lewes das Werk mit Hamlet, Macbeth und Othello in eine Linie stellt, wollen wir hier nur erwähnen.

Betrachten wir also schliesslich das Stück noch als komisches Schauspiel.

Ueber den Parasit, der unendlich komischer sein soll, und, wie Herr Marckwaldt nicht zu wissen scheint, den Franzosen Picard und nicht Schiller zum Verfasser hat, bemerken wir nur, dass derselbe in manchen Scenen einen peinlichen, nirgends einen komischen Eindruck auf uns gemacht hat. Ueber den Werth dieses Stückes im Allgemeinen und das Verhältniss Picard's zu Molière wollen wir den Verfasser selber und den Literarhistoriker Mähly reden lassen. Erst den Verfasser:

Oeuvres de Picard (Paris 1821). Tome I.

Médiocre et Rampant.

(PRÉFACE.) L'auteur comique doit peindre les hommes et leurs moeurs; mais il n'a été donné qu'à notre grand Molière de peindre constamment les hommes et les moeurs de tous les siècles et de tous les pays. Depuis l'Étourdi jusqu'au Malade imaginaire, je vois sous les vêtements, les habitudes et le langage du temps où il écrivait, les tuteurs et les pupilles, les vieux maris et les jeunes femmes, les dupes et les fripons, les malades et les médecins, de toutes les époques; les prudes, les coquettes, les fats, les amants, les avares, les bourgeois de toutes les grandes villes; les grands seigneurs de toutes les cours, les pédants et les précieuses de toutes les littératures, les hypocrites de toutes les religions.* Nos autres comiques ont, par intervalles, quelques-uns de ces traits généraux; mais c'est moins l'homme qu'ils peignent, que les hommes de telle ou de telle époque. Ils retracent les moeurs de la fin du règne de Louis XIV, celles de la régence et du règne de Louis XV; mais leurs personnages ne sont plus ceux de notre temps, et Turcaret lui-même, avant la révolution, avait peut-être plus vieilli que le Bourgeois gentilhomme.

Cette scène me paraît bien plus à moi que celle où il est amené par peur à déclarer que l'ouvrage qu'il s'est attribué n'est pas de lui. Celle-ci qui réussit beaucoup plus au théâtre, rappele le dénoûment des Femmes savantes et celui du Malade imaginaire. C'est, comme dans ces deux chefs-d'oeuvre, une épreuve faite à-la-fois sur les personnages vils et sur les personnages estimables de la pièce. On s'était habitué, dans

* Ueber sein eigenes Werk, das Marckwaldt dem *Tartuffe* vorzieht, bemerkt der bescheidene Verfasser in derselben Vorrede: *„Ma pièce a vieilli avant moi."* — Man beachte übrigens, dass Picard und ebenso alle anderen französischen Dramatiker nicht aus Nationaleitelkeit Molière so erheben im Gegensatz zu Shakspeare u. a., sondern um sich selbst gegen ihn herabzudrücken. Die Aufrichtigkeit eines solchen Lobes konnte nur von Herrn Marckwaldt und Seinesgleichen in Zweifel gezogen werden.

le siècle dernier, à condamner tous les dénoûments de Molière. Je crois que Molière est aussi sublime dans plusieurs de ses dénoûments que dans toutes les autres parties de ses ouvrages. Qu'a-t-il mis au théâtre de plus beau que ces scènes du Malade imaginaire où Argan fait le mort devant sa femme et devant sa fille? On l'a dit bien souvent, mais on ne saurait trop le répéter; ce grand homme a épuisé d'avance toute la comédie. Il est bien difficile à un auteur comique d'imaginer une belle scène qui n'ait sa source dans une des comédies de Molière.

Le Conteur.

(PRÉFACE.) Le dénouement rappele celui de Pourceaugnac; mais quelle immense supériorité jusque dans les moindres pièces du grand maître!

Le Cousin de tout le monde.

(PRÉFACE.) La scène dans laquelle le jeune homme déclare son amour à sa cousine devant son aïeule rappelle une situation bien usée au théâtre, depuis la scène charmante du Malade imaginaire où Cléante et Angélique se parlent d'amour en présence d'Argan et des Diafoirus.

Tome II.

Le Voyage interrompu.

(PRÉFACE.) J'en atteste Scapin et Pourceaugnac. Combien de fois aussi n'a-t-on pas pris à Molière sa fable de Pourceaugnac? Depuis ce bon gentilhomme limousin jusqu'aux niais de nos derniers tréteaux, que de pièces fondées sur les tours joués à un ridicule personnage, rival d'un jeune homme aimable et préféré. On serait tenté de croire que cette idée est la base fondamentale de toutes nos pièces d'intrigue. C'est la base du Voyage interrompu; c'est celle de plusieurs de mes comédies.

Le Collatéral.

(PRÉFACE.) C'est encore l'intrigue de Pourceaugnac.

Tome III.

Les trois Maris.

(PRÉFACE. Pag. 3.) Un homme d'un esprit fort original me rencontre au moment, où je cherchais un sujet de comédie. Il me dit que la source intarissable du rire parmi les hommes, c'est un mari trompé, et il se sert du vieux mot, si fréquemment employé par Molière et La Fontaine. Il me propose de réunir dans une même comédie trois maris trompés; un qui le sait, et qui se fâche; un second qui le sait, et qui s'en accommode; le troisième qui ne le sait pas, et qui se moque des deux autres. J'adoptai son idée, mais avec quelques modifications; et j'eus le tort de faire la pièce trop vîte. Il n'y a pas d'action, pas d'intérêt. Le V acte est défectueux, confus, embarrassé: mais il faut qu'en effet la confiance ou la peur rende un mari bien comique: car, malgré la faiblesse de l'ouvrage, mes maris ont toujours fait rire à la représentation.

Je crois avoir mis de la vérité dans plusieurs scènes. J'invoque ici le témoignage de tous les maris. Car il n'est pas d'homme, si bien qu'il vive avec sa femme, qui n'ait parfois sa petite querelle de ménage, et plus d'un lecteur reconnaîtra peut-être dans ma comédie sa querelle de la veille et sa réconciliation. Ce qui rend les pièces où l'on joue avec le mariage plus difficiles à faire, c'est que nos bienséances théâtrales ne nous permettent pas de mettre en scène une femme trompant son mari. Molière lui-même dans son École des maris, dans son École des femmes, a mis des tuteurs et des pupilles et non des maris et des femmes. Ce n'est que dans Amphitryon et dans Georges Dandin qu'il nous offre des ménages troublés, ici par un dieu, là par un aimable et jeune gentilhomme: et quels cris n'a pas excités ce tableau d'une chose si commune!

C'est après la représentation des Trois maris qu'on commença à me reprocher de choisir tous mes personnages parmi les bourgeois. Je demanderai d'abord où était la haute société à l'époque où je donnai les Trois maris. J'irai plus loin: je crois que c'est dans la classe des bourgeois que l'auteur comique doit chercher presque toujours ses originaux. Hors le Misanthrope et Amphitryon, qui est une pièce à part, Molière a toujours placé sa scène chez des bour-

geois, ou de petits gentilshommes. Orgon, Argan, Harpagon, Arnolphe sont des riches bourgeois.* L'homme de cour est un personnage de son drame qui tend à faire ressortir les moeurs bourgeoises des autres personnages, tantôt en escroc, comme le Dorante du Bourgeois gentilhomme, tantôt en honnête homme, comme le Clitandre des Femmes savantes. La Bruyère a dit: Chez le peuple se montrent ingénûment la grossièreté et la franchise; chez les grands se cache une sève maligne et corrompue sous l'écorce de la politesse. Cette écorce de politesse donne à tous les individus de la haute société une même physionomie. Les vicomtes, les marquis, les chevaliers des comédies de la fin du siècle dernier, parlent, agissent, et sont vêtus de la même manière. Messieurs du bon ton, vous êtes souvent aussi ridicules que nos bourgeois; mais qu'il s'en faut que vous soyez aussi comiques!

Tome IV.

Le Mari ambitieux (Comédie).

(Préface. Pag. 9.) Un homme moitié amoureux, moitié ambitieux, n'est point un homme sans caractère; c'est un homme livré à deux passions qui se combattent: et le choc des passions entre elles, ou d'une passion avec le caractère, a toujours été la source la plus féconde et la plus heureuse du pathétique dans une tragédie, du comique dans une comédie. Dans l'âme de Rodrigue il s'élève entre l'honneur et l'amour un combat qui vous attendrit; direz-vous que Rodrigue est un homme sans caractère? Dans l'âme d'Harpagon il s'élève entre l'amour et l'avarice un combat qui vous fait rire; direz-vous qu'Harpagon est un homme sans caractère? Le grand maître n'a jamais manqué de mettre le caractère aux prises avec une passion qui lui est contraire. Alceste est amoureux d'une coquette. Tartuffe se démasque par convoitise.

* Il y a une grande différence entre la situation des petits bourgeois de plusieurs de mes comédies, et celle des personnages, chez lesquels Molière place la scène. J'en fais la remarque dans une autre préface; mais je crois que, comme observation générale, ce que je dis ici, n'en est pas moins juste.

Le vieux Comédien.

(Préface. Pag. 117.) Après vingt ou trente représentations, un journaliste, qui probablement est indigné au fond de l'âme de la fameuse scène d'Harpagon avec son fils dans l'Avare, s'avisa de me reprocher d'avoir humilié les pères devant les enfants, en amenant mes deux jeunes gens en présence de leurs pères revêtus de costumes de comédie. En dépit du censeur le public continua de rire de la mascarade, sans y trouver d'inconvenance. Il y a des gens qui veulent que la comédie soit une école de moeurs. Moi, je crois qu'elle ne doit être qu'un tableau des moeurs et des ridicules. Tant mieux pour l'auteur si son tableau peut corriger, ou au moins faire réfléchir le spectateur; mais son but est atteint quand il a été vrai et comique.

Monsieur Musard, ou Comme le temps passe.

(Motto. Pag. 173.) Et depuis que je l'ai vu trois quarts d'heure durant cracher dans un puits pour faire des ronds.....

Molière, Misanthrope, acte V, scène IV.

Le Susceptible.

(Préface. Pag. 398.) On m'a souvent reproché, comme je l'ai déjà dit, de ne mettre en scène que des bourgeois. Ici surtout le professeur du lycée d'Amiens et son ami, le médecin indignèrent vivement je ne sais quel journaliste. Pourquoi fait-on ce reproche à Dancourt comme à moi, et ne le fait-on jamais à Molière, dont presque tous les personnages ont des moeurs très-bourgeoises? C'est, je crois, parce que Molière n'indique que fort rarement la qualité, la profession de ses principaux personnages, tandis que dans les pièces de Dancourt et dans les miennes on voit toujours des financiers, des hommes de robe ou des marchands. Par-là nous rapetissons nos tableaux; Molière agrandit les siens. Arnolphe, Orgon, Chrysale et tant d'autres sont représentés comme des chefs de famille, comme des maîtres de maison. Quelle profession ont-ils exercée? en ont-ils jamais exercé une? On n'en sait rien et leurs moeurs et leurs ridicules peuvent s'appliquer à toutes les classes de la société. Il faut dire pourtant qu'au-

jourd'hui nous voyons bien moins que du temps de Molière de ces bourgeois aisés, sans état, et vivant de leur bien. Tout le monde s'occupe, ou veut avoir l'air de s'occuper. On court à la fortune, chacun veut être plus riche que ne le fut son père, et puis on veut être quelque chose. Il y avait bien de l'ambition dans toutes les têtes du temps de Molière; mais elle était bornée pour chacun par son rang dans la société. Le grand seigneur tendait à devenir ministre ou maréchal de France. Le bourgeois visait à devenir marguillier de sa paroisse, syndic de sa communauté, échevin ou quartinier. On m'a reproché le caractère et les scènes de Bourval, comme rappelant le caractère et les scènes de Lisimon avec le comte de Tufière dans „le Glorieux". La critique est juste; mais avouons que, dans une comédie intitulée Le Susceptible, l'idée de donner pour opposition au principal caractère un homme brusque et franc jusqu'à l'impolitesse était naturelle et nécessaire. Ceci me conduit à parler des rôles d'opposition. J'ai lu quelque part que Molière, poussé par le génie comique, n'avait pas pensé à présenter des oppositions à son caractère principal, que ces oppositions lui étaient venues pour ainsi dire de force. Soit: mais ce que notre grand auteur, objet de désespoir et d'admiration pour tous ceux qui feront des comédies, a dû à la seule inspiration de son génie, les autres peuvent chercher à l'acquérir par le travail et la réflexion. Je l'ai déjà dit et tout notre théâtre le prouve: pour bien développer un caractère, il faut le mettre en opposition perpétuelle avec tout ce qui l'entoure, avec sa situation, avec les événements, avec ses passions; et parmi ses oppositions, celle qui résulte du contraste des caractères me paraît une des meilleures. Si le caractère principal est bien choisi, il est à présumer que le caractère d'opposition viendra naturellement se présenter. Si cependant il ne se présente pas, il n'est pas défendu de le chercher. Quand le caractère d'opposition ne vient pas naturellement et par la seule force de l'intrigue faire contraste avec le principal caractère, comme le fils dans L'Avare, comme Clitandre et Henriette dans Les femmes savantes, je crois qu'il faut l'appliquer à un père, à un oncle, à un personnage exerçant une autorité ou un droit d'amitié sur un ou plusieurs personnages principaux. Tels sont les frères de Molière dans beaucoup de ses comédies, et Baliveau dans La

Métromanie. Souvent alors le caractère d'opposition se confond avec celui de l'homme raisonnable, qu'en style de théâtre on appelle le raisonneur; mais souvent aussi ces deux caractères se divisent en plusieurs personnages. Je crois que lorsque le caractère principal est odieux, il est bon de donner au même personnage le caractère d'opposition et celui de l'homme raisonnable, comme a fait Molière dans le rôle de Cléante du Tartuffe. On peut les diviser, quand le caractère principal n'exclut ni l'honneur ni la bonté. Dans Les femmes savantes Clitandre et Henriette sont des caractères d'opposition. Ariste est l'homme raisonnable.

Ces règles, si toutefois ce que je viens d'écrire mérite d'être nommé ainsi, n'étaient point connues des premiers maîtres de l'art; ils ne se les sont point prescites; mais leur génie les leur a fait deviner. C'est d'après leurs ouvrages que leurs successeurs ont réduit l'art en principes et en ont donné les préceptes. C'est à nous à profiter des inventions des premiers artistes, et des préceptes donnés par leurs successeurs. Le premier peintre n'avait pas appris à dessiner.

Tome V.

La Noce sans mariage.

(Préface.) Mais voyez le malheur d'avoir tout écrit: en disant que ma pièce rappele encore l'intrigue de Pourceaugnac. — —

Tome VI.

Les Capitulations de conscience.

(Préface.) Mais hélas! j'ai beau me débattre, ma pièce se trouve au moins compromise par sa chute. Je crains que le lecteur prévenu ne soit choqué des défauts; et ne reste insensible à ce qu'il peut y avoir de bien. S'il en doit être ainsi, je crois ne pouvoir mieux finir cette longue préface qu'en priant mes lecteurs de considérer l'importance et la difficulté du sujet, en réclamant leur indulgence pour mes efforts — et en leur rappelant, un mot de ce même journaliste qui a si bien déchiré mon ouvrage: „Il faudrait une main extrêmement habile,

un génie égal à celui de Molière pour exposer dans une pièce vraiment comique les sophismes de l'intérêt, et les illusions d'une conscience erronée.“

Les Oisifs.

(PRÉFACE.) J'avais à craindre une grande ressemblance avec Les fâcheux. Je ne cherchai pas à l'éviter. Les fâcheux de Molière peuvent être continués ou refaits tous les cinquante ans. Chaque année amène de nouvelles physionomies de fâcheux, les siècles n'amèneront pas un second Molière.

Le Café du printemps.

(PRÉFACE.) Depuis que je fais des comédies, j'ai cherché bien souvent et toujours en vain à imiter la marche admirable de quelques-unes des pièces de Molière. C'est celle de l'Étourdi, de l'École des maris, de l'École des femmes, de George Dandin. Dans ces quatre pièces, c'est toujours depuis le commencement jusqu'à la fin le même moyen employé, c'est pour ainsi dire toujours la même situation graduée avec un art infini. Dans l'Étourdi, c'est toujours Lélie détruisant par son étourderie la ruse imaginée par Mascarille; dans l'École des maris, c'est toujours Isabelle adressant à Valère un message par l'entremise de Sganarelle; dans l'École des femmes, c'est toujours Horace venant faire une confidence indiscrète à Arnolphe; dans George Dandin, c'est toujours Lubin venant révéler au mari, qu'il ne connaît pas, les intrigues d'Angélique et de Clitandre, et c'est toujours ce sot mari appelant son beau-père et sa belle-mère, pour les rendre témoins de sa honte. Quelle simplicité! quelle clarté! et quel comique résulte de ce moyen qui est toujours le même, et qui paraît toujours nouveau au spectateur! Ici, je me suis flatté un moment d'approcher de cette marche. Le roman prêté, la loge louée, les bouquets achetés présentent bien toujours M. Giffard imaginant une galanterie qui tourne au bénéfice de son jeune rival; mais je suis obligé d'introduire des personnages accessoires, de faire marcher plusieurs scènes de front, et à la fin j'abandonne ce moyen qui seul devrait faire l'exposition, le noeud et le dénoûment.

Tome VII.

Le capitaine Belronde.

(Préface.) De même que les surprises, les méprises, les quiproquo sont des sources toujours nouvelles de comique; de même aussi, une conversation entendue par un personnage intéressé sera toujours un bon moyen d'intrigue.

Notre grand maître, dans son chef-d'oeuvre du Tartuffe, a employé deux fois ce moyen avec toute la force de son génie. Au troisième acte, Damis se cache dans un cabinet et surprend la déclaration de Tartuffe à Elmire. Au quatrième acte, il faut faire surprendre Tartuffe, par Orgon; mais, où cacher Orgon? on ne peut plus songer au cabinet, puisque Tartuffe sait que précédemment Damis s'y est caché. C'est alors que tout naturellement arrive l'invention admirable de la table sous laquelle se tapit l'époux obstiné: c'est alors qu'Elmire est sûre de tromper Tartuffe; et que, pour compléter sa sécurité, elle peut lui dire:

„Il n'importe: sortez, je vous prie, un moment;
Et partout là dehors voyez exactement.“

Avant Molière, depuis Molière, combien n'y a-t-il pas de pièces où un personnage se cache dans un cabinet, derrière un fauteuil, ou un paravent! Pour donner un peu de nouveauté à ce moyen, j'ai imaginé une grotte à deux issues, et une brèche dans un mur de jardin; j'ai eu beau faire; cela sent toujours un peu la machine, mais enfin l'effet en était agréable à la représentation.

Vanglas ou Les anciens amis.

(Préface.) J'ai été longtemps l'ennemi des monologues et des à-parté. J'avais remarqué que Molière n'avait ni à-parté ni monologues dans ces trois grands chefs-d'oeuvre, Le Tartuffe, Le Misanthrope, et Les femmes savantes. Je reste brouillé avec les à-parté, tout en convenant qu'ils sont quelquefois indispensables. Je ne suis pas encore réconcilié avec tous les monologues. Mais avouez que nous avons dans notre théâtre des beautés d'un ordre supérieur dont nous ne jouirions pas si nos grands poètes s'étaient interdit le monologue. Quoi de plus beau que le monologue du Malade imaginaire, celui de

l'Avare, celui du poète dans la Métromanie; et en tragédie, les Stances du Cid, le monologue d'Auguste et tant d'autres!

Tome VIII.

La Saint-Jean.

(Préface.) C'est encore l'action de Pourceaugnac. L'intrigant et l'amoureux rappellent encore les Étourdis.

Man sieht, mit welcher Bescheidenheit sich Picard stets über seinen Herrn und Meister Molière ausspricht. Was würden er und unser Schiller von einem Kritiker gesagt haben, der den Muth hat, offen auszusprechen, dass er ihren Parasiten dem *Tartuffe* des Molière vorzieht?

Uebrigens wollen wir über den liebenswürdigen Picard (den wir einem jeden zur Lectüre empfehlen können) und über seinen *Médiocre et Rampant* noch einen Landsmann, Mähly reden lassen.

Geschichte des Lustspiels (S. 103): „Einen wohlverdienten Anspruch auf unsere Anerkennung hat sich auch L. B. Picard erworben, ein Lustspieldichter, dessen Talent ebenso gross ist wie seine Fruchtbarkeit. Seine pikante Kraft der Charakteristik hat ihm den Namen des *„petit Molière“* eingetragen; an Fruchtbarkeit, wenn auch nicht an Erfindung, ist er dem grossen Komiker überlegen; dabei kommt freilich auch seine lange, ungestörtem Schaffen hingegebene Lebensdauer (1760 bis 1829) in Betracht. Die Technik der Bühne behandelt er mit Virtuosität und dabei half ihm nicht wenig seine Eigenschaft als Theaterdirector. Allerdings sind seine Leistungen sehr ungleichmässig, und er gesteht dies selber mit seltenem Freimuth und liebenswürdiger Naivetät ein; wie er denn gegen seine eigenen Fehler und Schwächen nichts weniger als nachsichtig war. Bekanntlich hat unser Schiller dem Talent des Dichters durch Uebersetzung zweier Lustspiele desselben, Parasit und Neffe als Onkel, gehuldigt. Das erste dieser Stücke führt im Original den Titel *Médiocre et Rampant*, das zweite *Encore des ménechmes.* Sie sind nicht seine besten Leistungen. Die Aehnlichkeit zwischen Oheim und Neffen mit

allen möglichen Consequenzen durchzuführen, ohne jeden Augenblick die Grenze der Wahrscheinlichkeit zu überschreiten, ist noch ein ganz anderes Kunststück, als Zwillingsbrüder unter dieser Beleuchtung auftreten zu lassen (wie Plautus und Shakspeare dies versucht haben); schon die Grundlage dürfte anfechtbar sein. Wirklich ist denn auch Picard trotz aller Belebtheit der Handlung und einzelner ungemein wirksamer Scenen seiner Aufgabe unterlegen. Vom ersten Stücke sagt der Dichter selbst, dass es „vor ihm gealtert habe“. Abgerechnet den Hauptcharakter selbst, jenen Selicour (Dorival bei Picard), der da kriecht und schmeichelt, den Krummbuckel macht, den Katzenschwanz streicht und sich als eine abgeblasste Copie Tartuffe's zu erkennen giebt, ist der Minister Narbonne (Ariste) mit seiner bürgerlichen Herablassung und seiner allzu constitutionellen Draperie eine jetzt nicht mehr brauchbare Figur. Eine weit grössere Allgemeingiltigkeit dürfen z. B. die beiden Philibert beanspruchen, ein Brüderpaar von ungleichem Charakter, die nur des Namens wegen mit einander verwechselt werden, wo also schon die erste Grundlage eine viel wahrscheinlichere ist.“

Doch es wird Zeit, dass wir endlich selber den Molièreschen *Tartuffe*, als komisches Schauspiel, einer näheren Betrachtung unterwerfen.

War Molière überhaupt berechtigt, einen so widrigen Gegenstand komisch zu bearbeiten? Herr Marckwaldt bestreitet es; im Grunde ist es jedoch eine überflüssige Frage. Molière hat sie durch die That beantwortet, wie die bewundernden Urtheile von Hallam, Jacobs, Bouterweck, Göthe, Walter Scott u. a. hinreichend bezeugen, deren Lob wohl den Tadel eines Herrn Marckwaldt aufwiegt. Wir wollen jedoch die Frage auch theoretisch beantworten, wobei sich denn in gewissem Sinne die Wahrheit des Schiller'schen Ausspruchs bewähren wird:

„Mit dem Genius steht die Natur im ewigen Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andere gewiss.“

Der Stoff der Poesie sind: Gedanken und Gefühle oder Empfindungen. Komisch lassen sich dieselben jedoch nur verwerthen, insofern ihre Aeusserungen dem praktischen Verstand

Widersprüche offenbaren. Der Komiker hat also Stoffe zu wählen, bei denen solche Widersprüche möglich sind (wo aber wären sie nicht anzutreffen?) und diese Widersprüche unserem praktischen Verstande blosszulegen. Die religiöse Heuchelei krankt an einem Widerspruch zwischen Schein und Wesen. Tartuffe will fromm scheinen, ohne es zu sein. Dieser Widerspruch kann, wie jeder andere, unserem praktischen Verstande sichtbar gemacht werden, und dadurch komisch wirken. Freilich darf uns der Komiker keinen vollendeten Heuchler vorführen; keinen abstracten Frömmler, wie Marckwaldt den Tartuffe nennt, der blos Heuchler wäre und nicht Mensch, und seine Schwächen den Blicken Anderer nicht sichtbar werden liesse. Er hat einen solchen zu wählen, der trotz all seiner Klugheit durch gewisse Schwächen gezwungen werden kann, die Widersprüche seines Innern hervorzukehren; er hat ihn in Lagen zu versetzen, wo er wirklich dazu gezwungen w i r d. Nun leidet aber Molière's Tartuffe, wie gezeigt, an einer starken Sinnlichkeit, an Habsucht, Herrschsucht und Hochmuth. Seine Scheinheiligkeit, Bussfertigkeit und seine Kasteiungen treten in Contrast mit jener Sinnlichkeit und Unmässigkeit, überhaupt mit jenem fleischlichen Wesen; seine verstellte Demuth mit innerem Hochmuth etc., wie wir oben hinlänglich entwickelt haben. Molière hat also seinen Heuchler mit manchen Widersprüchen ausgestattet, und zwar mit solchen, die zu dem Wesen dieser Menschenklasse vollständig passen. Nur musste er ihn auch auf natürliche Weise in Verhältnisse hineinbringen, wo diese Widersprüche uns offenbar werden können. Diesen Theil seiner Aufgabe hat er gleichfalls auf eine befriedigende Weise gelöst. Jene Widersprüche sollen sich aber a u f e i n e k o m i s c h e W e i s e offenbaren. Das war das Schwierigste von allem. Und zu diesem Zweck musste der Dichter gewisse Mittel gebrauchen, um derentwillen er von Marckwaldt getadelt wird. Aber nicht blos von Marckwaldt; auch Feuerlein (im deutschen Museum), selbst Freytag hat in dieser Hinsicht dem grossen Komiker nicht Gerechtigkeit widerfahren lassen. Gerade dasjenige, worin sich sein komisches Genie, der Scharfblick, mit welchem er alle Geheimnisse seiner Kunst durchschaute, am glänzendsten offenbart, haben sie geglaubt, Shakspeare und unseren Tragikern gegenüber, als eine Schwäche rügen zu müssen.

Der Vorwurf, von dem wir reden, hat eine um so grössere Bedeutung, als fast alle Meisterwerke Molière's davon getroffen werden. Er bezieht sich auf die sogenannte seelische Motivirung und zerfällt in zwei Theile: erstens zeige uns der Dichter das Laster oder die Leidenschaft seines Helden nicht im Werden, sondern führe sie fertig, als eine gewordene vor, so den Geiz, die Heuchelei, die Menschenfeindschaft etc.; zweitens lasse er seine Helden dasjenige, was sie im Innersten bewege, nicht in Monologen offenbaren. Freytag bemerkt darüber Folgendes: „Die Methode der dramatischen Charakterbildung ist nach Zeiten und Völkern verschieden. Das Behagen am charakterisirenden Detail ist von je bei den Germanen grösser gewesen, bei den Romanen grösser die Freude an der zweckvollen Gebundenheit der Individuen durch eine kunstvoll verschlungene Handlung. Tiefer fasst der Deutsche seine Kunstgebilde, ein reicheres inneres Leben sucht er an ihnen zur Darstellung zu bringen, das Eigenthümliche, ja Absonderliche hat für ihn grossen Reiz, ihm ist Genuss, in das Beschränkte und Besondere etwas von der souverainen Gewalt des allgemein Menschlichen hinein zu legen und auch das Zufällige und Kleine dadurch zu verklären. Der Romane aber empfindet das Beschränkte des Einzelnen vorzugsweise vom Standpunkte der Convenienz und Zweckmässigkeit, er macht die Gesellschaft, nicht wie der Deutsche das innere Leben des Individuums, zum Mittelpunkt, ihn freut es, fertige Personen, oft nur mit flüchtigem Umriss der Charaktere, einander gegenüber zu stellen; ihre verschiedenen Tendenzen sind es, wodurch sie im Gegenspiel zu einander interessant werden. Auch da, wo detaillirte Darstellung eines Charakters, wie bei Molière, die besondere Aufgabe ist, und wo das Detail der Charakteristik hohe Bewunderung abnöthigt, sind diese Charaktere, der Geizige, der Heuchler, meist innerlich fertig, sie präsentiren sich mit einer zuletzt ermüdenden Eintönigkeit in verschiedenen gesellschaftlichen Beziehungen, sie werden trotz der Vortrefflichkeit ihrer Zeichnung unserer Bühne immer fremder werden (ist wohl nicht möglich!), weil ihnen, die ganz auf Darstellung des Charakteristischen angelegt sind, das höchste dramatische Leben fehlt, das Werden des Charakters. Wir wollen bei solchen

Stoffen sehen, wie einer geizig wird, nicht wie er es ist."

Herr Feuerlein hat, auf eine scheinbar gründliche Weise, diesen Unterschied zwischen Molière einerseits und Shakspeare, Schiller und Göthe andererseits, auf den Katholicismus und Protestantismus zurückzuführen gesucht.

Der Grund, weshalb Molière uns die Charaktere seiner Helden nicht im Werden, sondern als gewordene vorführt, liegt nicht in einer Unfähigkeit des Dichters oder seiner Nation, in einer religiösen oder sittlichen Beschränktheit des Menschen, sondern in der Natur des Komischen überhaupt. Unsere Kritiker haben manchmal an Aristophanes' Komödien bewundert, dass sie uns gleich von vornherein in eine umgekehrte Welt versetzen. Sie tadeln an Molière, was sie an Aristophanes zu bewundern pflegen. Beide thaten aus richtigem Instinkt, oder (von Molière wenigstens kann man es behaupten) mit vollem künstlerischen Bewusstsein, was die Gesetze der Kunst von ihnen verlangten; nur mit dem Unterschied, dass die Welt des Aristophanes, weil zu seiner Zeit der Staat mehr galt als das Individuum, die allgemeine Form des Staates annimmt, während sich bei Molière, im Geiste der Neuzeit und des Christenthums, jene Welt zu dem Innern eines einzelnen Individuums verengert. Das Komische wirkt am meisten durch Ueberraschung, das Tragische umgekehrt. Letzteres beruht mit auf dem Gefühl der Theilnahme, welches uns die Gestalten des Dichters einflössen. Wir sollen mit ihnen fühlen, müssen also in die Entstehungs- oder Entwickelungsgeschichte ihrer Leidenschaften oder Charaktere eingeweiht werden. Mit den komischen Personen verhält es sich umgekehrt; wir sollen nicht mit ihnen, sondern über sie lachen. Je wunderlicher, je seltsamer uns ihr Benehmen erscheint, vorausgesetzt natürlich, dass es überhaupt komisch ist, je plötzlicher, unerwarteter das Komische uns entgegentritt, desto gewaltiger seine Wirkung. Hätte Molière psychologisch genau motiviren wollen, wie der eingebildete Kranke zu seiner Einbildung gelangte, wie Harpax allmälig geizig, Tartuffe ein Heuchler geworden, die komische Wirkung wäre dadurch schwerlich gesteigert worden. Nicht einmal in der Tragödie darf der Dichter den Charakter seines Helden vor uns entstehen lassen, wenn derselbe uns keine Theilnahme

einflössen, sondern nur durch dämonische Kraft imponiren soll. Und so hat denn auch Shakspeare uns seinen Richard III., wie die komischen Helden Molière's, nicht als einen werdenden, sondern als einen fertigen Tyrannen vorgeführt. Auch muss das Komische uns stets in frappanten und kräftigen Zügen entgegentreten, damit es desto kräftiger wirke. Die Entstehungs- und Entwickelungsgeschichte einer charakteristischen Eigen- oder Leidenschaft würde uns komisch vielleicht gar nicht, jedenfalls weniger interessiren, als die fertige Leidenschaft, die weit genug ausgebildet ist, um sich in frappanten Zügen offenbaren zu können. Kann doch nur letztere gleich von vornherein auf eine kräftige Weise mit der Aussenwelt in Conflict treten, und so auch wieder durch diese Aussenwelt gezwungen werden, sich dramatisch zu offenbaren. Wie arm an Komik sind z. B. die ersten Kapitel des *Don Quixote*, in denen die Krankheit des Helden psychologisch motivirt wird! Hätte uns Molière seinen Eingebildeten Kranken nicht gleich in einem so drastischen Monologe, in so drastischen Situationen vorgeführt; würde derselbe von vornherein eine so komische Wirkung hervorgebracht haben? Wie viel Zeit musste der Dichter verlieren, wie lange die komische Wirkung hinausschieben, wenn er vorher alles genau hätte motiviren wollen? Und im Gegensatz zu dem Verfasser des *Don Quixote* war dem Dramatiker nur eine kurze Spanne Zeit zugemessen. Führt Shakspeare selber denn nicht auch alle seine komischen Charaktere, schon fix und fertig, als gewordene vor? Was wäre aus seinem Falstaff geworden, wenn er uns erst genau hätte zeigen wollen, wie die Eigenschaften, um derentwillen wir über ihn lachen müssen, sich allmälig in ihm entwickelt haben? Wenn es wirklich unserem Volke Bedürfniss wäre, wie jene Kritiker glauben wollen, genau in die Entwickelungsgeschichte jeder Eigenschaft oder Leidenschaft eingeführt zu werden, so wäre dies nur ein Beweis, dass wir nie im Stande sein werden, ächte Komik hervorzubringen oder zu geniessen. Man liest kein komisches Schauspiel, man wohnt nicht der Darstellung eines solchen Schauspiels bei, um psychologische Kenntnisse zu sammeln; man will vor allem komisch angeregt sein; das ist die erste und Hauptaufgabe, welche der Komiker zu lösen hat. Ist nur der uns vorgeführte Charakter der menschlichen Natur ent-

sprechend; kann man aus der Art und Weise, wie seine Eigenschaften und Leidenschaften sich offenbaren, aus seinem Benehmen und den ihn umgebenden Verhältnissen auf deren Entstehung und Entwickelung schliessen: so wird mit dem komischen zugleich das psychologische Interesse befriedigt. Und dies ist immer bei Molière der Fall. Der Dichter führe uns seine Charaktere nur so vor, dass wir fühlen, dieselben müssen und können nicht anders reden und handeln, so ist die Motivirung in dem Charakter und der Darstellung zur Genüge enthalten.

In einem Aufsatze **Auerbach's über Molière** (Deutsche Abende, S. 276—278) finden wir schön entwickelt,

„Warum Molière nicht das Werden des Geizes dargestellt hat?

„Der Dramatiker kann die Genesis des Affects übergehen. Wir haben den Affect vor uns und nicht die Afficirung. Hat der Dichter die Kraft, uns die Erscheinung glauben zu machen, so liegt deren Entstehung ausserhalb seines Pflichtenkreises. Das Gewordene steht vor uns, und sobald wir in dessen Bannkreis getreten, thut sich die Entfaltung vor uns auf.

„Wie ist Harpagon solch ein Geizhals geworden?

„Das ist eine Frage, die nicht mehr gestellt werden darf, wenn der Vorhang aufgegangen ist. —

„Da ist er, wir sehen ihn, wir hören ihn!

„Der Dramatiker hat den Vortheil des Sprüchworts: „„Was das Auge sieht, glaubt das Herz.““ Aber sehen machen muss er das Auge, lebendig, wahrhaftig sehen machen, damit das Herz glaube.

„Harpagon ist geizig; wir sehen's und glauben's und haben nicht weiter nach der Entstehung dieser Charakterbesonderheit zu fragen. Zu der Erscheinung des Geizigen tritt dann sofort die Anschauung der mithandelnden Personen auf der Bühne, und diese Anschauung geht auf uns über und befestigt sich in den wahrgenommenen Thatsachen.

„Welche Thatsachen dagegen liessen sich erfinden, um die Genesis des Geizes in Harpagon zu erklären?

„Wären diese Erklärungsgründe folgerichtig einleuchtend, so wäre mit der Erkenntniss derselben der Abscheu vor dem Charakter, oder vielmehr die Freiheit ihm gegenüber und damit die Schadenfreude aufgehoben. Der Affect erschiene in

seiner Naturberechtigung. Nun aber sehen wir den Geizigen vor uns wirthschaften, und sind durch unser Nichtwissen in der Freiheit und in dem Rechte, uns an ihm zu erlustigen. Oder vielmehr wir wissen nur soviel: Der Freiherr von Harpagon ist ein reicher Erbe und ist ein Geizhals; das genügt. Wäre er etwa ein armer Teufel, der sich aus Noth und Elend emporgearbeitet, und im Streben nach Besitz und in der alten Gewohnheit der Entbehrung zum Geizhalse geworden, so fehlte die freie Stimmung. Der freiherrliche Erbe ist geizig; das ist genug."

Ebenso verhält es sich mit den Monologen. Dieselben fehlen in Molière's Komödien durchaus nicht, obgleich sie in seinen späteren Stücken seltener sind als in seinen Jugendarbeiten. Der Eingebildete Kranke, das letzte Werk des Dichters, fängt sogar mit einem Monolog an. Da es überhaupt leichter ist, jemanden durch einsame Betrachtungen über sich und andere und über das Leben im allgemeinen, als auf dramatische Weise, im Kampf mit seiner Umgebung, seine Gedanken offenbaren zu lassen; und da gerade die besten Werke Molière's am wenigsten Monologe enthalten: so hätte man füglich annehmen sollen, dass besondere künstlerische Gründe ihn bewogen, sich dieses leichten Mittels zu entschlagen. Das würden unsere Kritiker auch gethan haben; und in Ermangelung der wahren Gründe würden sie manche Scheingründe, die nicht aus dem Wesen der Kunst hergenommen, aufgefunden haben, um sich dies zu erklären — wenn Molière Shakspeare gewesen wäre. Da er aber nicht Shakspeare war, begnügten sie sich damit, ihn zu tadeln, und nach Scheingründen zu suchen, die nicht aus dem Wesen der Kunst hergenommen sind, um jenen Mangel des Dichters zu erklären. Welches sind aber die künstlerischen Gründe, die den Molière bewegen konnten, den Monologen zu entsagen? Wir wollen dieselben nicht blos in dem Wesen der Poesie überhaupt, in ihrem Mangel an Wahrscheinlichkeit suchen; nicht blos in dem Wesen des Dramas im allgemeinen, das vor allem lebendige Handlung verlangt; sondern wieder in dem des komischen Dramas. Molière's Charaktere sollten sich in komischen Situationen offenbaren. Wo er dieselben nun ihre Gefühle in Monologen aussprechen lassen konnte, ohne gegen die Naturwahrheit zu verstossen; wo die Eigenthümlichkeit der Charaktere und die Situation ihn nöthigte, sie in Monologen sich aussprechen zu lassen, z. B. im Geizhals; wo

letztere zugleich dramatisch und komisch wirksam sein konnten, wie im Geizhals und in dem Eingebildeten Kranken, in dem Amphitryon, dem Sganarelle u. s. w., da hat er wohl Monologe anzubringen und manchmal gerade durch sie die höchste dramatische und komische Wirkung hervorzubringen gewusst. Aber nur selten sind solche Selbstgespräche naturgetreu, ebenso selten dramatisch und komisch wirksam; und im letzteren Falle muss ihr Mangel an Naturwahrheit erst recht unangenehm berühren. In ausführlichen Monologen sprechen sich Molière's Helden nur da aus, wo eine aus den Charakteren und Verhältnissen hervorgegangene Aufregung solche Gefühlsäusserungen begreiflich erscheinen lässt, so der Arnolph der Frauenschule, wo seine Verzweiflung und Eifersucht auf's Höchste getrieben ist, der Dandin, der Sganarelle u. s. w. Der Geizhals redet häufig in Monologen; denn der Geiz ist eine monologisirende Eigenschaft, wie Auerbach in seinen „Deutschen Abenden" (S. 273—275) bemerkt:

„Der Geiz ist eine einsame Leidenschaft.

„Das Object jeder andern Leidenschaft, selbst das des Trunkes, hat Leben für sich, eine in ihm ruhende Wirkung, und übt demgemäss eine lebendige Rückwirkung. Der Geiz allein hat ein todtes Object, nur belebt und in Empfindung versetzt durch die spontan aufgestachelte Leidenschaft des Besitzers; das Gold wird dadurch nicht nur Eigenthum, sondern auch Eigenschaft seines Inhabers, es fliesst gewissermassen in dessen Wesenheit über, und die Freude am Object wird zur Freude an sich selbst, zum Schmucke, mit dem sich der Geizige behängt. Der Geizige bespiegelt sich vor sich selbst, im Bewusstsein seiner Kraftfülle, seiner Allmacht, und diese Selbstbespiegelung wird zum Monologe.

„Harpagon's Reden ist wie stilles Zählen der Münzen und Gedanken, es ist ein Sortiren der Gedanken und Münzen; er freut sich für sich der Empfindung, die ihm das Gold erweckt, wie an diesem selber und an dem Denken darüber hin und her verschlungen; die Wirklichkeit und die tausend Möglichkeiten verschmelzen in einander.

„Der Geizhals handelt und denkt aus sich und belebt sich die todte Masse, und es ist ein feiner, poetisch-psychologischer Treffer, wie Molière in der Scene, nachdem der Schatz geraubt ist, Harpagon seinen Schatz sich vermenschlichen lässt.

Wie kann das, dem der Besitzer soviel Liebe, all sein Denken zuwendete, so treulos sein?

„In diesem Quiproquo einer Gemüthswallung zeigt der Dichter die Ironie, die weit entfernt ist, banal komisch zu sein, sie steigert sich sogar zu einem Pathos, aber zu einem solchen, der uns die Freiheit lässt, der angeschlagenen Sympathie gegenüber uns objectiv naturforschend zu verhalten.

„Im Plautus-Molière'schen Lustspiele liegt der Accent nicht auf der Handlung, auf der Verwickelung, auf dem, was man im weitesten Sinne Intrigue nennt. Der Erfindungsreichthum des Dichters zeigt sich in der Ausgiebigkeit seiner psychologischen Kraft, im Herausarbeiten einer und derselben Lebensstimmung bis zur Normalität.

„Das Thema des Geizes ist hier besonders ergiebig. Es finden sich, ohne aufzufallen, in diesem Drama mehr Monologe, als sonst thunlich erscheint, weil der Affect des Geizes, wie ein egoistischer, so auch in seiner Aeusserung ein monologisirender ist. Der Dichter lässt seinen Helden sich selbst darüber schelten, dass er die Gewohnheit des mit sich Alleinredens hat; er überwindet und beseitigt damit nicht nur jeden Einwurf des Zuschauers, er macht denselben damit auch zu einer neuen Phase in der Auslegung des Charakters.“

Die Aufregung, welche sich in jenen Selbstgesprächen ausspricht, ist manchmal so gross, und letztere werden dadurch so lebendig und dramatisch bewegt, dass sie gar nicht mehr als Monologe erscheinen, so die Verzweiflungsausbrüche des Geizigen nach dem Verluste seines Schatzes. Er spricht nicht blos mit sich selber; in seiner an Wahnsinn grenzenden Verzweiflung verwechselt er das Publikum mit der Bühne, sucht seinen Dieb unter den Zuschauern, und bittet letztere, den Schatz wieder herauszugeben, oder ihm zur Entdeckung des Diebes behilflich zu sein. Ebenso kann man die erste Scene des eingebildeten Kranken kaum noch einen Monolog nennen; es ist vielmehr ein Gespräch mit dem Apotheker, den sich die lebhafte Phantasie des eingebildeten Kranken gleichsam anwesend denkt, und mit welchem er die einzelnen Punkte der Rechnung durchgeht. Beide Monologe sind in der Natur der Personen begründet, geben uns von ihrem Charakter die lebendigste, dramatisch bewegteste Schilderung, und sind nebenbei komisch äusserst wirksam. Beim Geizhals liegt das Komische

in der aus seiner Verzweiflung rührenden Verwechslung der Zuschauer mit der Bühne etc., beim Argan in seinen hypochondrischen Grillen, die sich auf die ergötzlichste Weise offenbaren, sowie in den Rechnungen und der Höflichkeit des Apothekers. Diese Höflichkeit und die genaue Specificirung der einzelnen Posten (stets werden alle Bestandtheile angegeben, aus denen die Medicamente zusammengesetzt sind, manchmal mit drei verschiedenen Zeitwörtern der Zweck, dem sie dienen sollen, hinzugefügt), diese genaue Specificirung, die höflichen Ausdrücke, die wohlklingenden, lieblichen Wendungen, deren sich der Apotheker bedient, sind in dreifacher Hinsicht von äusserst komischer Wirkung. Erstens wegen des Widerspruchs zwischen den vornehmen, höflichen Formeln: „Dero", und dem gleich darauf folgenden: „Unterleib"; zweitens wegen des Widerspruchs zwischen der vom Apotheker beabsichtigten und auf den Argan wirklich erzielten Wirkung, und wegen Argan's Benehmen selber, der sich nicht durch jene Formen blenden lässt. Trotz seiner Einbildung erscheint er klug und sparsam genug, um die List des Apothekers zu durchschauen. Als eingebildeter Kranker taxirt er den Werth der Arzneien nach ihrem Erfolge und macht bei denen, die nicht gewirkt, bedeutende Abzüge. Nun sollte man denken, solche, die ihm geholfen, würde er zu ihrem vollen Betrage bezahlen. Aber nein, zwei Franken in der Apothekersprache bedeuten einen Franken. Er bezahlt also nie über die Hälfte, während er die unwirksamen Medicamente nur zum Drittel des berechneten Werthes veranschlagt. Diese auch noch in anderer Beziehung äusserst komische Exposition ist eine der vollendetsten, dramatisch und komisch wirksamsten, die man sich denken kann.

Aehnliche Monologe von derselben Naturwahrheit, dramatischen und komischen Wirksamkeit finden wir in dem Bürgeredelmann, in dem *Pourceaugnac*, obgleich dieselben, in Gegenwart anderer abgehalten, schon an sich kaum noch als Monologe erscheinen.

Im *Tartuffe* freilich, im *Misanthrope*, im *Don Juan*, in den Gelehrten Frauen, überhaupt gerade in den sogenannten höheren Charakter-Komödien des Dichters fehlen die Monologe fast gänzlich; nur ausnahmsweise werden Gefühle, denen sie nicht laut Ausdruck geben mögen, von einzelnen Personen

beiseit ausgesprochen. Die Gründe dafür sind zugleich psychologischer, dramatischer und komisch-dramatischer Art. Der gewöhnliche Mann ist bekanntlich mehr zu Selbstgesprächen geneigt, als der Gebildete. Letzterer nämlich bedenkt mehr was er sagt, und lässt sich *cetero paribus* nicht so von seinen Gefühlen beherrschen. Gewöhnliche Leute sprechen im allgemeinen viel, Frauen und Kinder mehr als Männer, weil sie sich weniger von dem Verstand als von ihren unmittelbaren Gefühlen leiten lassen. Wer mehr denkt, macht eher eine Auswahl unter seinen Gedanken oder Gefühlen, bevor er ihnen Ausdruck giebt. Mancher Einfall, den das unmittelbare Gefühl ohne weiteres aussprechen würde, erscheint dem überlegenden Verstand unbedeutend. Auf dieselbe Weise erklärt sich, dass Frauen im allgemeinen bessere Briefe schreiben als Männer (ausgenommen natürlich den Fall, wo auch letztere von gewaltigen Gefühlen fortgerissen werden). Die berühmtesten Briefe der französischen Literatur sind von der Marquise de Sévigné. Selbst Voltaire konnte mit all seinem Geist nicht an sie hinanreichen. — Weil nun Molière's höhere Charakter-Komödien in den gebildeteren Kreisen der Gesellschaft spielen, nicht, wie Der eingebildete Kranke, in dem gewöhnlichen Bürgerstande, so musste der Dichter dort aus psychologischen Gründen das Monologisiren vermeiden, wenn er jene Kreise überhaupt naturgetreu schildern wollte. Das Monologisiren hat meist in einer gewissen Aufregung seinen Grund; der Gebildete lässt sich aber weniger von seinen Gefühlen hinreissen, ist also gerade nicht zu Selbstgesprächen geneigt. Aehnlich verhält es sich mit dem Beiseitesprechen. In den Gelehrten Frauen und dem *Tartuffe* lassen sich wohl die von ihren Gefühlen leicht fortgerissenen Ehemänner Chrysale und Orgon, die Dienstmädchen zu Apartes hinreissen, aber mit den gebildeten weiblichen Charakteren jener Stücke ist das nicht der Fall. Der gemüthliche, gutherzige Chrysale verdient in dieser Hinsicht ganz besondere Beachtung. Er lässt sich sogar dazu verleiten, von Dingen zu reden, die nicht zur Sache gehören, was bei Molière höchst selten vorkommt, den Chrysale jedoch als eine unselbstständige, für jeden Eindruck leicht empfängliche Natur charakterisirt. Er zeigt sich jedoch dabei von einer so gemüthvollen Seite, dass man ihn deshalb lieb gewinnen muss. Man denke nur an die Scene

zwischen ihm und Arist, wo er von seinem Verhältniss zu Valere's verstorbenem Vater redet; an die Stelle, wo die Liebe seiner Tochter ihm die eigenen Jugendjahre in's Gedächtniss zurückruft: „Ach, wie süss sind diese Liebkosungen! Bruder, mein Herz hüpfet mir im Leibe, wenn ich solche Zärtlichkeit sehe, und es erquicket mich recht auf meine alten Tage. Ich erinnere mich dabei meiner jugendlichen Liebesstreiche.“

Denkt man nicht unwillkürlich an die schönen Worte Schiller's:

„O, dass sie ewig grünen bliebe,
Die schöne Zeit der jungen Liebe!“

Da wir einmal von diesem Charakter reden, so können wir nicht umhin, eine Stelle in Devrient's „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ zu berühren, wo selbst dieser grosse Verehrer unseres Dichters sich eine Ungerechtigkeit gegen denselben zu Schulden kommen lässt. Er meint, an das eigentliche Geheimniss des Lebens, an den Widerspruch im Charakter, habe sich Molière nicht gewagt. Erstens müssen wir dagegen bemerken, dass Molière's ganze Komik blos auf diesem Widerspruch beruht. Weil derselbe aber, wie es in einem komischen Drama sein soll, stets eine lebhaft dramatische, und zwar komische Wirkung hervorbringt, drängt die dramatische Wirkung den Gedanken an die Basis, worauf dieselbe beruht, in den Hintergrund. Man fühlt nur das Resultat und denkt dabei nicht mehr der Mittel, durch welche es hervorgebracht wird. In dem Charakter des Mellefont, und ebenso des Göthe'schen Clavigo macht hingegen die Charakterlosigkeit als solche einen unangenehmen Eindruck; man wird stets an dieselbe erinnert, weil die von ihr hervorgebrachte Wirkung weder tragisch, noch komisch veredelt ist. Freilich werden Molière's Hauptcharaktere trotz der inneren Widersprüche stets von Einer Haupt-Eigenschaft und Leidenschaft regiert. Darin gleichen sie aber nur den Helden der besten Shakspeare'schen Tragödien, und diesem Umstand verdanken seine Komödien und Shakspeare's Tragödien ihre dramatische Wirkung. Das Drama verlangt vor allem Handlung, Leidenschaft und energische Charaktere.

Die Stelle aus Devrient steht im zweiten Band, S. 127, und lautet wie folgt: „Und zu welchen Fortschritten riss Lessing die Schauspielkunst durch die reich variirten Charaktere

fort, welche er ihr zu Aufgaben stellte! Wie begründet muss sein Vertrauen zu der Fähigkeit der deutschen Talente schon gewesen sein, dass er ihnen Rollen wie Mellefont und die Marwood zumuthen konnte! Dieser weiche, allen Eindrücken hingegebene Mellefont, immer zwischen tugendhaften Entschlüssen und der Versuchung zum Bösen, zwischen Lüge und Wahrheitsliebe, zwischen Eitelkeit und Selbstüberwindung schwankend, so ganz ein Mensch in allen menschlichen Widersprüchen; diese medeische Marwood, die in ihrer Verderbtheit und ihrem verruchten Beginnen immer noch den Antheil für den unerschöpflichen Reiz ihrer Koketterie, für die Stärke ihrer Leidenschaft festhält, wie verschieden waren sie von den einseitigen Charakteren, welche bisher nur eine einzige Hauptfärbung von der Darstellung verlangt hatten.

„Selbst die besten Molière'schen Charaktere zeigen bei weitem diese Reichhaltigkeit nicht. Sie gehen mehr auf eine bestimmte und concentrirte Theaterwirkung aus. An das eigentliche Geheimniss des menschlichen Lebens, an den Widerspruch im Charakter hat Molière sich nicht gewagt."

Doch wir wollen wieder zu unseren Monologen zurückkehren. Schon an und für sich sind dieselben im allgemeinen undramatisch. Im Munde jener gebildeteren Leute würden sie erst recht wenig wirksam gewesen sein; nicht so lebendig, wie Scenen, in denen die Charaktere gezwungen werden, im Kampf mit ihrer Umgebung, im Gespräch mit anderen ihre geheimsten Gedanken zu offenbaren; und erst recht nicht komisch wirksam. Leute von Geist und Bildung sind zu sehr daran gewöhnt, alles Lächerliche zu vermeiden, sich und die Welt zu beobachten, als dass sie sich in solchen Selbstgesprächen von einer komischen Seite hätten offenbaren können. Mit einem Sganarelle, Jourdain und Argan war es ganz anders. Also nicht blos die psychologische Wahrheit, nicht die Natur des Dramas überhaupt, vor allem die des komischen Dramas erforderte es, dass Molière bei der Darstellung kluger und gebildeter Leute auf alle Monologe verzichtete. Und dies war nun bei gehässigen oder weniger angenehmen Charakteren ganz besonders der Fall. Was hätte es uns für Vergnügen machen können, den Tartuffe, die habsüchtige Stiefmutter des eingebildeten Kranken, Béline, wie Shakspeare's Richard III., in unpsychologischen, unmotivirten, undramatischen, durch-

aus nicht komischen Monologen ihre boshaften Pläne aussprechen zu hören? Es ist die Aufgabe des Komikers, den widerlichen Eindruck, welchen solche Charaktere auf uns machen könnten, durch seine Komik zu überwinden. Er muss unsere Aufmerksamkeit auf die Widersprüche lenken, welche sich in ihren Reden und Handlungen offenbaren; und wo sich an ihnen selber keine Widersprüche entdecken oder hervorkehren lassen, soll er sie dazu benutzen, um solche an anderen zu offenbaren, damit diese unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen und von dem Gehässigen jener Charaktere ablenken. Letzteres kann nicht in Monologen geschehen; aber ersteres ebenso wenig, wenigstens nicht auf komische Weise. Molière musste daher als Dramatiker und Komiker seine Kunst und sein Genie gerade darin zeigen, dass er bei dem Tartuffe und ähnlichen Charakteren alle Monologe zu vermeiden wusste. Freilich soll auch er die seelischen Motive möglichst klar vor uns herauskehren, aber immer nur auf dramatische und komische Weise. Und eben darin lag die unendliche Schwierigkeit bei dem Tartuffe und der Stiefmutter des eingebildeten Kranken. Letzteres Werk ist in dieser Hinsicht vielleicht noch bewunderungswürdiger als das erste. Es zeigt eine solche Vertrautheit mit allen Geheimnissen der komischen Kunst, dass an ein Darüberhinaus niemals zu denken sein wird. Und diese Vertrautheit erscheint nicht als eine erworbene Kenntniss, sondern als ein reines Werk des Genies. Die Widersprüche folgen einander in so ununterbrochener Reihenfolge Schlag auf Schlag, dass man glauben möchte, der Dichter habe seinen Charakteren Gewalt angethan; nach Art des Aristophanes und Shakspeare ihnen Worte in den Mund gelegt, durch die sie sich lächerlich machen sollten: — wenn nicht zugleich alles so natürlich aus den Charakteren und Situationen hervorginge, dass gerade die Naturwahrheit und Schärfe der Charakteristik nicht weniger unser Erstaunen erregen muss, als jene komischen Widersprüche selber. Vergegenwärtigt man sich die Aufgabe, welche Molière in manchen Scenen jenes Werkes zu lösen, die Schwierigkeiten, welche er zu überwinden hatte, um eine erheiternde, komische Wirkung hervorzubringen; nimmt man dann die Scenen selber zur Hand, und sieht, mit welcher Sicherheit und Leichtigkeit (Göthe hat in dieser Beziehung Molière einmal mit einem Nachtwandler verglichen)

er über alle diese Schwierigkeiten hinwegfliegt, als wären sie gar nicht vorhanden; prüft man die Scenen mit kritischem Auge, und sucht sich von den Mitteln Rechenschaft zu geben, welche der Dichter gebrauchen musste, um seinen Zweck zu erreichen; fragt man sich, welch ein Genie dazu gehörte, um eine solche Fülle von Kunst nicht mehr als Kunst, sondern so sehr als Natur wirken zu lassen, dass der Gedanke an den Dichter keinen einzigen Augenblick in uns aufzusteigen vermag; erwägt man schliesslich, dass der Dichter dieses Werk schrieb, als er schon den Tod an sein Lager herantreten fühlte: so weiss man nicht mehr, wie man sein Staunen und seine Bewunderung in Worte fassen soll; man begreift nicht, wie der menschliche Geist überhaupt im Stande sein konnte, zu solcher Höhe sich zu erheben.

Da wir wegen einiger Bemerkungen von Bohtz später noch auf den Eingebildeten Kranken zurückkommen werden, so wollen wir uns jetzt der Betrachtung des *Tartuffe* in derselben Beziehung zuwenden.

Wie im Eingebildeten Kranken die Heuchelei der Beline, so durfte im *Tartuffe* die des Haupthelden uns also nicht in Monologen vorgeführt werden; denn auch hier handelte es sich darum, jenes Laster in einem möglichst komischen Lichte erscheinen zu lassen, oder durch die Darstellung desselben eine komische Wirkung hervorzubringen. Nun liegt es aber auf der Hand, wie ja auch von Marckwaldt bemerkt worden, dass die Heuchelei ihrem Wesen nach zu widerwärtig ist, als dass die Darstellung derselben an sich jene komische Wirkung hätte hervorbringen können. Unser sittliches Gefühl würde sich empören, wenn man uns zumuthen wollte, zu lachen, wo sie als solche in ihrer ganzen Widerlichkeit hervortritt. Wir haben schon mehrmals bei Gelegenheit des Tartuffe auf die Darstellung ähnlicher Charaktere durch vielgepriesene englische Humoristen, durch Boz, Thackeray und Sheridan (in seinem *School for scandal*) hingewiesen. Wir bemerkten, dass ihre Heuchler uns stets den grössten Widerwillen eingeflösst haben. Dieser Widerwille hat gerade darin seinen Grund, dass unser Gefühl sich nicht dazu hergeben kann, mit dem Dichter über ein so hässliches Laster zu lachen, oder vielmehr ironisch zu lächeln. Wir verlangen, dass es mit Keulenschlägen zu Boden geschmettert werde. Und dennoch sind jene englischen

Heuchler nicht einmal so widerlich, wie der Tartuffe Molière's. Es sind keine Religionsheuchler, sondern nur Tugendheuchler überhaupt.

Wie können wir aber trotz alledem versuchen wollen, den von Marckwaldt gegen unsern Dichter erhobenen Tadel zu widerlegen? Molière hat uns an keiner Stelle des Stückes, wo der Heuchler selber auftritt, zugemuthet, dass wir über ihn lachen sollten. Er hat ihn mit Keulenschlägen zu Boden geschmettert. Unser sittliches Gefühl hat nirgends Grund, mit seiner Darstellung in Widerspruch zu gerathen, und sich von derselben unangenehm berührt zu fühlen. Und dennoch soll er uns das Laster der Heuchelei auf komische Weise vorgeführt haben? Der Widerspruch ist nur scheinbar. Es kann uns ein Gegenstand vom Standpunkte der komischen Weltanschauung vorgeführt werden, ohne dass wir gerade durch die Darstellung desselben komisch angeregt zu werden, ohne dass wir über ihn zu lachen brauchten. Die tragische Poesie betrachtet ihre Stoffe vom Standpunkte des Gefühls, die komische von dem des Verstandes. Handelt es sich nun um die Darstellung eines hässlichen Lasters, so wird der Tragiker uns gerade die Furchtbarkeit, das Gewaltige desselben vorführen, und unser Gefühl dadurch unmittelbar anzuregen suchen. Letzteres wird sich diesem Gegenstand unterordnen, von der Gewalt der Leidenschaft, welche sich in demselben offenbart, unmittelbar ergriffen und fortgerissen werden, so in Shakspeare's *Macbeth, Richard III,* bei Milton's Satan, obgleich wir der lasterhaften Persönlichkeit unsere Zustimmung versagen. Der Komiker hat die entgegengesetzte Aufgabe. Er erhebt sich über den gehässigen Gegenstand und betrachtet ihn vom Standpunkte eines demselben überlegenen Verstandes, und zwar des überlegenen praktischen Verstandes. Er tritt, um den Ausdruck Fichte's in seinen „Reden an die deutsche Nation“ zu gebrauchen, ihm „mit mannhafter Kühnheit entgegen, fasst das Uebel fest in's Auge, nöthigt es, Stand zu halten, sucht es ruhig, kalt und frei zu durchdringen und es aufzulösen in seine Bestandtheile.“ Er sucht, wie schon bemerkt, die Schwächen auf, an denen auch solche Ungeheuer kranken, führt uns die Widersprüche vor, welche sie unschädlich zu machen vermögen, und so gelingt es ihm, uns vermittelst des prakti-

schen Verstandes auf einen Standpunkt zu erheben, von welchem sie unser Gefühl nicht mehr zu irritiren im Stande sind. Wir sehen gleichsam den überlegenen Geist des Dichters mit seinem Gegner ringen, und seine Darstellung zwingt uns, an diesem Kampfe theilzunehmen. Freilich, ist der Gegner zu furchtbar, zu gewaltig, wie z. B. der Tartuffe, so werden wir uns nicht immer so weit über ihn erheben, dass wir die gewöhnlich mit der Darstellung des Komischen verbundenen Freuden zu geniessen, über ihn zu lachen vermögen; aber dafür werden wir auf andere Weise entschädigt. Je gewaltiger der Gegner, desto grossartiger müssen sich auch in dem Kampfe der fest auf sich selbst ruhende unerschütterliche Geist und Charakter des Dichters offenbaren, desto anregender muss die Darstellung desselben auf uns wirken. Mit dem Dichter schauen auch wir dem Gegner gerade in's Auge, wir kämpfen ihn mit, diesen reinen Kampf des Geistes; und sollte der Gegner selbst in dem Augenblick, wo wir des Sieges sicher zu sein hofften, gewaltiger und furchtbarer als je sich wieder erheben; auch dann werden unsere Gefühle nicht durch ihn irritirt. Geist und Charakter sind zu vorwiegend in dem Kampfe beschäftigt, als dass wir auf den Standpunkt der Furcht und des Gefühls wieder zurückzusinken vermöchten. Wir werden nur über seine Grösse erstaunen. Und so kann es sogar dem Dichter gelingen, nicht wie im Tragischen vom Standpunkte des Gefühls, sondern vom Standpunkte des Verstandes, uns zum Gefühl des Erhabenen zu erheben. Die tragische Poesie hat schwerlich etwas aufzuweisen, was in dieser Hinsicht über die zwei Scenen hinausragt, wo der Tartuffe, nach den Gesprächen mit Elmire, scheinbar geschlagen, zu nie geahnter Höhe sich wieder zu erheben vermag. Da erscheint Molière's komisches Genie in einer Grösse, wie wir sie bei keinem Komiker der Welt antreffen, und sein Tartuffe als eine Schöpfung im Reiche der komischen Poesie. Anstatt dieselbe zu bewundern, haben es unsere Kritiker vorgezogen, sich darüber zu beklagen, dass das Werk nicht komisch genug sei, und dass der Dichter es überhaupt versucht habe, einen solchen Gegenstand komisch zu bearbeiten.

Selbst wenn das Werk nur durch jene Scenen unsere Aufmerksamkeit zu fesseln verdiente; wenn es an eigentlicher Komik nicht das Geringste böte; so bliebe es doch eine der

grossartigsten Schöpfungen, zu denen sich je der Geist eines Künstlers erhoben hat. Aber die komischen Scenen, welche es enthält, verdienen nicht weniger unsere Bewunderung; und es verlohnt sich wohl der Mühe, zu untersuchen, wie es dem Dichter gelingen konnte, durch die Darstellung eines solchen Lasters eine komische Wirkung hervorzubringen. Wir haben schon bemerkt, dass an das unmittelbare Auftreten Tartuffe's selber sich nie das Komische anknüpft. Molière hatte zu viel gesundes Gefühl, um unser Gefühl auf eine solche Weise zu irritiren. Komisch wirken nur die Nebenpersonen. Wie überall, wo Molière uns Betrüger und Opfer des Betrugs vorführt, im *Dandin*, *Don Juan*, im Bürgeredelmann, so auch hier hat er hauptsächlich unsere Aufmerksamkeit auf diese Opfer und andere Nebenpersonen hinzulenken und durch diese uns komisch anzuregen gewusst. Das war aber hier (wie auch im *Don Juan*) eine besonders schwierige Aufgabe; denn der Betrüger bildet die Hauptperson des Stückes. Um uns durch die Darstellung seines Helden komisch anzuregen, blieb dem Dichter (da der Held zu widerwärtig war und an sich nicht komisch werden konnte) nichts anderes übrig, als denselben auf den Umfang einer untergeordneten Rolle zu beschränken und seine Opfer zu Hauptpersonen zu erheben. Durch die Darstellung letzterer konnte vielleicht noch eine komische Wirkung hervorgebracht werden, niemals durch die des Heuchlers selber. Aber wie es anfangen, um dem Helden, trotz des geringen Umfanges der Rolle, seine Stellung als Hauptperson des Stückes zu bewahren? Sehen wir, wie der Dichter die Aufgabe gelöst hat.

Erst in der Scene des dritten Aktes betritt Tartuffe die Bühne; aber bis dahin ist stets nur von ihm die Rede gewesen. Obgleich die ganze Handlung sich zwischen den Nebenpersonen abwickelt, steht fortwährend seine Persönlichkeit im Vordergrunde; alle Reden und Handlungen der Nebenpersonen drehen sich nur um ihn. Gleich in der ersten Scene sehen wir Orgon's Mutter Pernelle sich über die weltliche Gesinnung der Familie ihres Sohnes beklagen. Der häusliche Friede ist aus derselben gewichen; sie hat sich in zwei Lager getheilt, auf der einen Seite Orgon und seine Mutter, auf der andern Elmire mit ihrem Bruder, die Kinder und das Dienstmädchen. Religion ist die Ursache des ausgebrochenen Streites, und der

Urheber des Streites ist der Vertreter dieser Religion, Tartuffe. Diese Exposition ist nicht blos dramatisch unvergleichlich (Göthe bemerkt, sie wäre nur einmal in der Welt da); durch den Streit zwischen Tartuffe's Vertheidigerin und seinen Gegnern lernen wir beide Parteien, den Helden und den Gegenstand des Streites, nicht blos auf die dramatisch lebendigste, sondern zugleich auf eine komische Weise kennen. Das Benehmen und die Verblendung der Pernelle bereitet uns zugleich auf die Verblendung ihres Sohnes Orgon vor. Letztere ist von einigen Kritikern als unbegreiflich und Aerger erregend getadelt worden. Dieser Vorwurf wäre nur dann berechtigt, wenn wir erstens nicht durch die Mutter auf den Sohn vorbereitet worden wären (Orgon scheint jene religiöse Richtung von ihr geerbt zu haben), wenn sie für Leute dieser Richtung nicht zu charakteristisch, nicht ganz naturgetreu wäre, und wenn sie uns schliesslich nicht in zu komischer Weise entgegenträte. Durch die Schilderungen Dorinen's und Orgon's, durch das Gespräch zwischen Orgon und Cléante lernen wir gleich anfangs den Helden des Stückes mit seinen inneren Widersprüchen kennen. Ein Tragiker würde uns denselben vielleicht bald selber vorgeführt haben, um desto gewaltiger auf das Gemüth zu wirken. Der Komiker, um uns dem widerlichen, furchtbaren Gegner gegenüber sogleich auf den komischen Standpunkt zu erheben, um uns von dem Gefühl der Furcht zu befreien, beginnt damit, ihn vom Standpunkte des praktischen Verstandes in seine Atome aufzulösen, bevor er ihn selber persönlich auftreten lässt. Zugleich müssen wir über der komischen Figur seines Anhängers Orgon, welche vorzugsweise die Aufmerksamkeit fesselt, das Widerliche des Helden vergessen. Es ist, so viel uns bekannt, noch nicht bemerkt worden, dass der erste Akt des *Tartuffe* fast gar keine eigentliche Handlung enthält. Alles verläuft in blossen Gesprächen und Erzählungen, ganz wie in der Frauenschule; aber diese Gespräche und Erzählungen sind selber Handlungen: im dramatischen Sinne, und noch mehr im komischen. Die leidenschaftliche Entwickelung der Charaktere bildet die dramatische Handlung, und nicht blos äusserliche Begebenheiten als solche; und die Leidenschaft der Personen ist hier auf's Höchste gesteigert. Sie bringt aber zugleich eine äusserst komische Wirkung hervor, und insofern

ist alles wieder durch und durch komische Handlung. Shakspeare würde uns mit geringerer Kunst dasjenige, was wir hier durch Erzählungen erfahren: wie nämlich Orgon Tartuffe's Bekanntschaft machte, wie letzterer sich allmälig in dem Hause seines Gönners festzusetzen weiss, und alles nach seinem Willen zu regeln sucht, wirklich nach einander in äusserlicher Handlung vorgeführt haben. Wir hätten den fürchterlichen Gegner von vornherein fürchten gelernt, ohne dass er vor unseren Augen in seine Atome aufgelöst worden wäre. Die dramatische Handlung, der leidenschaftliche Kampf der Charaktere wäre darum nicht lebhafter gewesen, als bei Molière, und eine komische Wirkung wäre nimmer hervorgebracht worden, weil die finstere Gestalt Tartuffe's nicht blos die Gestalten seiner Feinde, sondern auch die komische Figur Orgon's in den Hintergrund gedrängt hätte. Höchstens würde Shakspeare durch die schlechten Witze der Dienstboten, eines Narren, und sonstige Spässe den bitteren Ernst des Ganzen aufzuheitern gesucht haben. In seinem Schauspiel Mass für Mass hat er eine ähnliche Figur dargestellt. Da hat er den Stoff weder tragisch noch komisch bewältigt und durchdrungen, sondern ganz oberflächlich vom blossen Standpunkte der Phantasieunterhaltung aufgefasst. Sein Tugendheuchler ist ein charakterloser Mensch, den der Dichter auf einmal schlecht werden lässt, um ihm schliesslich auf eine wahrhaft Kotzebuesche Weise alle seine Sünden wieder zu vergeben.

Der zweite Akt des Tartuffe enthält nur Orgon's Vorschlag an seine Tochter, den Helden zu heirathen, den daraus entstehenden Streit zwischen Orgon und der Zofe, sowie den Liebeszwist Valere's und Marianen's, der in demselben Vorschlag seinen Grund hat. Also auch hier dreht sich alles um Tartuffe, auch hier lernen wir ihn, wie schon gezeigt, durch Orgon und Dorine näher kennen, und zwar auf eine äusserst dramatische und komische Weise. Das Komische knüpft sich wieder sehr passend an die Person Orgon's, den wir weder hassen noch bedauern, an die Schilderungen, welche Dorine von Tartuffe entwirft, und an das liebende Paar. Der kleine Zwist, in welchem sich ihre Liebe auf eine so naiv komische Weise offenbart, rührt uns, indem er zu unserer Erheiterung beiträgt: δακϱυοεν γελασασα. Aber nicht blos durch directe Anspielungen und Schilderungen haben wir den

Tartuffe auf eine ächt komische Weise kennen gelernt, sondern, dem Bibelworte gemäss: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen“, auch durch das Benehmen Orgon's. Dieser ist im Grunde ein gutmüthiger Mensch, der seine Kinder lieb hat, aber schwach von Verstand und Charakter, und nicht frei von Hochmuth. Er hatte dem Valere die Hand seiner Tochter versprochen. Tartuffe hat ihm jedoch den Glauben beigebracht, Valere sei ein Freigeist, besuche nicht fleissig die Kirche, er selber hingegen sei ein durch und durch frommer Mann; ausserdem habe er *grosse Besitzungen* und sei *von Adel*. Durch solche, theils weltliche, theils geistliche Motive hat er den Orgon so weit gebracht, dass derselbe ihm die Hand seiner Tochter verspricht und sein dem Valere gegebenes Wort zu brechen wünscht. Dies alles, sowie die Art und Weise, wie Orgon sein Benehmen vor sich und anderen zu rechtfertigen sucht: „er will thun, was der Himmel befiehlt“ u. s. w. charakterisirt nicht blos ihn, den Schüler, nebst allen seinen Gesinnungsgenossen, sondern auch den Meister, von welchem er diese Casuistik gelernt hat. So hat also Molière wohlweislich den Helden *zuerst in seine Atome aufgelöst*, uns die Schaar seiner Gegner vorgeführt, welche in den folgenden Akten den Kampf mit ihm aufnehmen sollen, und uns die Mittel gezeigt, durch welche sie ihn zu Falle bringen werden, und alles dies auf eine äusserst dramatische und komische Weise. Bevor er den Tartuffe persönlich auftreten lässt, hat er uns von dem *blos drückenden*, peinlichen Gefühl der Furcht zu befreien gewusst. Wie derselbe endlich (im dritten Akt) selber erscheint, haben wir ihn durchschaut und es ist *vorwiegend unser Geist, der mit Spannung darauf harrt*, wie sich der Bösewicht in dem bevorstehenden Kampfe benehmen werde. So erreicht denn Molière, indem er den Tartuffe erst spät auftreten und nirgends in Monologen sich aussprechen lässt, einen doppelten Zweck. Einerseits macht das Ungeheuer, *seiner Natur angemessen*, einen desto gewaltigeren Eindruck (dies allein würde freilich dem Zwecke der Komödie widersprechen), andererseits konnte nur auf diese Weise (was hiermit unvereinbar scheinen mochte) zugleich eine *komische* Wirkung hervorgebracht werden. Die Scenen, wo endlich Tartuffe selber auftritt, um zweimal in dem Kampfe mit Elmire zu unterliegen und sich dann wieder desto gewal-

tiger in seiner ganzen Grösse zu erheben, stehen gleichfalls durch und durch auf dem Standpunkte der komischen Weltanschauung. Wir sehen den Helden, durch seine Leidenschaft übermannt, sich selber vor unseren Augen in seine Atome auflösen. Es ist ein geistiger Wettkampf zwischen ihm und Elmire, und vor dem rein geistigen Interesse, womit wir denselben verfolgen, muss das Gefühl des Widerwillens zurücktreten. Auch kann der sittliche Unwille, welchen der sonstige Inhalt jener Scenen an sich erregen musste, schon deshalb nicht aufsteigen, weil wir uns als sittliche Wesen darüber freuen, den Heuchler entlarvt zu sehen und es unmöglich war, ihn auf andere Weise zu entlarven. Wir freuen uns, dass er endlich in die Schlinge fällt, und dies Gefühl, verbunden mit dem rein geistigen Interesse, womit wir ihn die Widersprüche seines Inneren vor uns hervorkehren sehen, lassen keinen Augenblick ein dem Standpunkt der Komik widersprechendes Gefühl in uns aufkommen. Die Scene endlich, wo Tartuffe sich dem Orgon gegenüber erniedrigt, um desto mehr in seinen Augen an Ansehen zu steigen, eine Scene, der die ganze Weltliteratur nichts Aehnliches an die Seite zu stellen vermag, versetzt uns erst recht wieder auf den Standpunkt der Komik. Es ergreift uns ein Gefühl, wie es von Göthe schön in folgenden Worten geschildert worden:

„Wenn ganz was Unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was Ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still,
Wir haben nichts, womit wir das vergleichen.“

Wir würden vor diesem Abgrund der Heuchelei und Gemeinheit entsetzt zurückweichen, wenn nicht unser Geist vor der Geisteskraft des Helden erstaunt still stände. Seine geistige Grösse drängt den Gedanken an seine Schlechtigkeit zurück. Und dann in dieser Scene die köstliche komische Figur Orgon's, der seinen Sohn zwingen will, vor dem Sünder Abbitte zu thun, und dieser Sohn selber, der sprachlos vor Erstaunen ob einer solchen Gemeinheit, dennoch mit jugendlichem Trotze, und voll Vertrauen auf die Gerechtigkeit seiner Sache, sich durch keine Drohungen beugen und einschüchtern lässt! Diese Menge widersprechender Eindrücke, welche sich gegenseitig heben, bringen ein Gesammtgefühl hervor, das sich mit Worten nicht wiedergeben lässt, ein Gefühl,

wo Erhabenes und Komisches sich auf eine unbeschreibliche Weise vermischen.

Wir möchten den Eindruck dieser Scene mit dem jenes Finale aus *Don Juan* vergleichen, wo in dem Gewühle und Lärm eines Maskenballes verschiedene, auf die mannichfaltigste Weise bewegte Personen ihren Gedanken, jede auf eine besondere Weise, Luft machen, und diese verschiedenartigen, scheinbar einander widerstreitenden Stimmungen und Töne sich in dem Ohr des Zuhörers zu einem desto entzückenderen und herrlicheren Ganzen vereinigen. Freilich ist selbst dieser Zusammenklang der mannichfaltigsten Gefühle nur annähernd mit einer Scene zu vergleichen, wo Erhabenes und Komisches so seltsam durcheinander spielen und sich auf eine unauflösliche, wundersame Weise durchdringen. Tartuffe selbst flösst uns eine Art Schrecken ein, der aber durch das Gefühl des Erhabenen aller Unannehmlichkeit beraubt wird. Unser Geist, der sich vor dem seinen nicht beugen will, wird gezwungen, sich ihm gegenüber zu gleicher Höhe zu erheben. Ebenso wenig, wie wir, will der jugendlich stolze, aufbrausende Damis dem Bösewicht weichen. Sein Geist ist aber nicht dem des Gegners gewachsen. Abscheu gegen den Sünder, der Grimm, demselben weichen zu müssen (er begreift nicht, wie sein Vater ihm noch Glauben schenken könne), haben ihn übermannt und lassen ihm keine Zeit zur Ruhe und Ueberlegung. In seiner Wuth möchte er sich auf ihn stürzen und ihn zermalmen. Da wirft der demüthige Heilige sich vor Orgon auf die Knie und bittet mit den Worten der Schrift (der höchste Grad der Ruchlosigkeit) um Vergebung für seinen Feind. Der arme Orgon wirft sich zu ihm. Er umarmt ihn, ausser sich vor Rührung über eine solche Frömmigkeit. Die Thränen kommen ihm in die Augen, und s e i n e bis zu einem gewissen Grade aufrichtige Frömmigkeit kann auch auf uns nicht ganz ohne Eindruck bleiben. Zu jener frommen Rührung gesellt sich aber in sehr wirksamem Contrast der weniger christliche Zorn gegen den verkommenen Sohn, der die Reinheit eines Heiligen mit Schmutz zu beflecken sucht. Wie jenes Gefühl in der immer wiederkehrenden, in mancher Beziehung bedeutungsvollen Anrede: „Bruder! mein Bruder! mein Seelenbruder!“ sich Luft macht, so dieser in den damit contrastirenden und dadurch komisch effektvollen Ver-

wünschungen gegen Damis, die jedesmal der freundlichen Anrede an Tartuffe auf die Ferse folgen. Der arme, gutmüthige und jähzornige Mann weiss nicht, wohin er sich wenden soll. Da liegt er neben seinem Heiligen, den er umschlungen hält, den er zu trösten sucht, und jeden Augenblick möchte er aufspringen, um dem Sohn einen Schlag zu versetzen. Seine Rathlosigkeit wird noch durch den Heuchler gesteigert, der sich anstellt, als ob er ihn zurück zu halten versuchte. Aeusserlich hält er ihn auch zurück, um ihn innerlich desto stärker zu reizen, um auf seinem Haupte und dem seines Sohnes feurige Kohlen zu sammeln. Zuletzt reisst Orgon sich los (der Tartuffe wird es ihm gerade nicht schwer gemacht haben) und mit dem wenig väterlichen und christlichen Ausrufe: „Einen Stock! einen Stock!“ stürzt er sich auf den ungerathenen Sohn, der nun wohl das Feld räumen muss. Jenen Ausruf, der freilich weniger auffällt, weil er in dem *Tartuffe* nicht vereinzelt dasteht, und weil er eben zu natürlich ist, um aufzufallen, möchten wir gerade deshalb selbst den berühmten Worten Richard's III.: „Ein Pferd! ein Pferd! ein Königreich für ein Pferd!“ vorziehen.

Wir fühlen uns indessen an der Hand des Dichters in die reine Sphäre des Geistes, gleichsam auf das hohe steile Meeresufer emporgehoben, von welchem wir auf den Kampf der unter uns brausenden Elemente mit ruhiger Klarheit herabschauen.

Ich denke, diese Beispiele werden zur Genüge zeigen, dass es Molière wirklich gelungen, den widerwärtigen Stoff auf eine der komischen Poesie angemessene und zwar auf eine grossartige, erhaben-komische Weise zu bearbeiten: *Ex ungue leonem!*

Der Misanthrope findet natürlich ebenso wenig Gnade, wie der Tartuffe. Er leidet an demselben Fehler der komischen Bearbeitung eines tragischen Stoffes. Wir haben den Dichter schon zur Genüge in dieser Hinsicht gerechtfertigt. Seine Bearbeitung ist dem Stoffe angemessen, weder tragisch, noch komisch, sondern humoristisch. Um des Dichters willen würden wir Marckwaldt's Kritik gar nicht anführen. Sie ist aber zu originell, charakterisirt zu sehr den Kritiker selber, und liefert einen zu interessanten Beitrag zur Geschichte der Molière-Kritik in Deutschland, als dass wir uns das Vergnügen

versagen könnten, sie zu citiren. Hoffentlich wird sie zur Erheiterung des Lesers Einiges beitragen.

Freilich verurtheilt Herr Marckwaldt auch dies Werk nicht in Bausch und Bogen. Er giebt zu, dass dasselbe „von poetischer Kraft und wirksamen Episoden übersprudele".

„Celimène", heisst es ferner (S. 31), „ist das Urbild einer herzlosen Coquette und eine der gelungensten Zeichnungen Molière's. In ihr ist Grazie mit verführerischem, ächt französischem Esprit gepaart. Sie will der ganzen Welt gefallen und verschont mit ihren Coquetterien selbst den Sonderling Alceste nicht. Umgeben von ihren Verehrern, entwickelt sie die ganze Schärfe ihres schonungslosen Witzes, und in ihrem Salon entspinnt sich eine Conversation, die uns alle lächerlichen Typen der sogenannten „„feinen Welt"" vor Augen führt. Wir sehen den noblen Schwätzer, der die Kunst besitzt:

„„*de ne vous rien dire avec de grands discours;*""

den Geheimnissvollen:

„„*Qui vous jette, en passant, un coup d'oeil égaré,*
Et sans aucune affaire, est toujours affairé.
Et jusques au bonjour, il dit tout à l'oreille;""

den Cavalier:

„„. *dont tous les entretiens*
Ne sont que de chevaux, d'équipage et de chiens;""

den Parvenu, der nicht sieht, dass man in ihm nur seinen Koch besucht, und den feinen Kunstkenner,

„„*Qui veut voir des défauts à tout ce qu'on écrit,*
Et pense que louer n'est pas d'un bel esprit.""

„Fast eben so wirksame Scenen sind die zwischen Alceste, Philinte und Oronte im ersten Akt und die zwischen der Coquette und der Pruden im dritten Akt, ferner zwischen Alceste und Celimène im vierten Akt." —

Nun kommt aber der Tadel: „Jene wirksamen Scenen (S. 31) sind fast nur episodisch und es ist Molière nicht gelungen, eine lebhaftere und verwickeltere Intrigue mit der Entwickelung der Charaktere zu vereinigen, so dass der Misanthrope — obgleich viel Schönes bietend — dennoch den Eindruck eines ästhetischen Ganzen keineswegs zurücklässt."

„In der Charakterschilderung der Hauptperson", heisst es ferner (S. 29), „begegnen wir gleichfalls dem steten Fehler Molière's, dem Mangel an feiner Motivirung und an psycho-

logischer Entwickelung. Gleichwie Tartuffe mehr Heuchler als Mensch ist, gleichwie Harpagon Geiziger gleichsam aus Pflichtgefühl ist, so ist Alceste nichts als Menschenfeind. Auf die Frage: wodurch ist er es geworden? würden wir vergebens eine Antwort im Stücke suchen. Dass ein Weltmann, am Hofe erzogen, im steten Verkehr mit Höflingen, dahin seine Ueberzeugung abgiebt:

„„Je veux que l'on soit homme, et qu'en toute rencontre
Le fond de notre coeur sous nos discours se montre,
Que ce soit lui qui parle, et que nos sentiments
Ne se masquent jamais sous de vains compliments“ “

scheint mir doch ein bischen plump. Uebrigens ist Alles, was Alceste im ganzen Stücke spricht, in diesen Worten enthalten und eine stete Variation dieser Worte. Sein Benehmen geht oft in's Absurde, ja bei vielen Gelegenheiten beträgt sich dieser Menschenfeind so lümmelhaft, dass eine Tracht Prügel eine bessere Widerlegung sein würde, als die trockenen Demonstrationen seines in Gemeinplätzen unermüdlichen Freundes Philinte, dessen ganze Moral in den alltäglichen Worten besteht:

„„Il faut parmi le monde une vertu traitable.
A force de sagesse on peut-être blâmable;
La parfaite raison fuit toute extrémité
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.“ “

Und dann S. 30:

„Schliesslich fällt Alceste einer herzlosen Coquette (Celimène) zum Opfer und das Stück endigt nicht mit seiner Bekehrung, nicht damit, dass er einsieht, wie falsch es ist, die Menschheit nach Höflingen zu beurtheilen, dass man den Hof verlassen kann, ohne von der Welt zu scheiden, sondern anstatt zu der Wahrheit bekehrt zu werden, die in den Worten liegt:

„„Die Menschen meidet nur, wer sie nicht kennt,
Und wer sie meidet, wird sie bald verkennen!“ “

sind seine letzten Worte:

„„Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
Et chercher sur la terre un endroit écarté
Où d'être homme d'honneur on ait la liberté!“ “

„Schliesslich fällt es jedoch Molière ein, dass eine Komödie mit einer Heirath schliessen muss, und der Moralist, Philinte,

heirathet, ohne dass ein Liebesverhältniss auch nur vorher im Gang des Stückes angedeutet ist, die Cousine der Celimène, die sich ihm selbst anträgt, und auf deren Antrag Philinte die ebenso gefühlvollen als laconischen Worte erwidert:

„„*Ah! cet honneur, Madame, est toute mon envie.*““

Zu guter Letzt muss sich der Dichter von Herrn Marckwaldt noch wegen seiner Moral schulmeistern lassen (S. 30):

„Ja, es ist wahr, die Moral Molières, des nach La Harpe grössten Moralphilosophen, steht auf sehr schwachen Füssen. Nirgends kommt er über die frivolen Anschauungen seiner Zeit hinaus; ja selbst seine in fast allen Komödien vorkommenden Moralisten *ex professo* sagen manchmal wunderliche Dinge.

„So sagt Philinte unter Anderm:

„„*Que c'est une folie à nulle autre seconde*
De vouloir se mêler de corriger le monde!““

Und dieser Philinte soll zeigen, wie man ohne in die Scylla des Menschenhasses zu fallen, doch die Charybdis der Charakterlosigkeit vermeiden kann.“

Am meisten charakterisirt aber den Kritiker sein Urtheil über den selbst von Schlegel so sehr bewunderten Charakter der Agnes in der *École des femmes.* „Hier wird uns jemand vorgeführt (S. 28), der sich ein Mädchen (Agnes) zu seiner Frau erzieht, oder vielmehr grundsätzlich nicht erzieht, da er sie eben in vollkommener Dummheit — bei ihm gleichbedeutend mit Unschuld — erhalten will. In der Abwesenheit von Arnolphe sieht Agnes einen schönen Jüngling. Stets fern von der Welt gehalten, ist sie auch unbekannt mit den Gebräuchen derselben; deshalb erwidert sie, ohne Böses zu denken, alle Freundlichkeiten des jungen Mannes. Nach dem alten Sprichwort: Wo der Teufel nicht Zeit hat, selbst hinzukommen, schickt er ein altes Weib! — setzt Molière die Handlung fort. Dieses alte Weib redet Agnes vor, der junge Mann sei krank und könne durch sie nur geheilt werden; nun hält es Agnes — ein Gänschen *par excellence* — für Menschenpflicht, den jungen Menschen bei sich aufzunehmen. Sie beantwortet seine Briefe und lässt sich schliesslich — ohne im Geringsten dies für Unrecht zu halten — entführen. Seltsamer Weise macht Horace den Vormund seiner Geliebten — den er unter anderm Namen kennt — zum Vertrauten seiner Liebe; aber trotzdem,

dass dieser alles Mögliche versucht, sein Mündel unzugänglich zu machen, durchbricht die Liebe die Tyrannenketten und es giebt schliesslich Hochzeit zwischen Horace und Agnes. Dass dieses Stück keineswegs Anspruch auf ein feines Lustspiel machen kann, liegt sehr nahe, da der Charakter der Agnes eine Abnormität in seiner Dummheit ist, die keineswegs als Naivetät erscheint, sondern hart an der Grenze des Blödsinns steht. Die Moral, die von den französischen Kritikern so gelobt wird, ist eben ganz und gar dem damaligen Zeitgeist angepasst. Die Form, in der sie uns vorgeführt wird, ist im hohen Grade unmoralisch, es sind Wortspiele und Spässe darin, die wir plumpe Deutsche kurzweg — Zoten nennen würden.“

Man sieht, dass das moralische Gefühl des Herrn Marckwaldt durch die Lectüre Shakspeare's, dessen Komödien bekanntlich von zweideutigen Redensarten wimmeln, noch nicht abgestumpft worden ist. Wie lässt sich aber jener streng sittliche Tadel über Molière mit der Bewunderung des Komikers Shakspeare vereinigen?

Ueber den *Misanthrope* und die *École des femmes* erlaube man uns, im Gegensatz zu Marckwaldt, auf das Urtheil von Bohtz, Göthe und der Engländer Hallam und Mac Aulay hinzuweisen.

Herr Marckwaldt hätte jedoch dem Molière noch öfter den Vorwurf machen können, tragische Stoffe komisch bearbeitet zu haben. Die Schilderung des Geizes in dem *Avare*, die Heuchelei Belinen's in dem Schwanengesang des Dichters, dem *Malade imaginaire*, sowie einzelne Charaktere seiner anderen Stücke gehen durch die Tiefe, mit welcher die Nachtseiten und das Elend des menschlichen Lebens dargestellt werden, weit über die Grenzen, welche man der Komödie zu stecken pflegt, hinaus, so dass ja auch Göthe bekanntlich den *Avare* in hohem Sinne tragisch genannt hat. Wie sehr jedoch der Dichter in diesem Werke den tragischen Inhalt durch die komische Form zu verdecken gewusst, zeigt sich darin, dass auch Marckwaldt, ganz wie Schlegel, den *Avare* als eine Posse ansieht, „in welcher der Dichter den Witz in der grössten Ausgelassenheit handhabe“. Die sonstigen Einwendungen, die Schlegel gegen das Stück gemacht, werden natürlich von Herrn Otto Marckwaldt getreu wiederholt.

Wenn man ferner die Rolle Argan's in dem Eingebildeten Kranken, ausser dem Zusammenhang, für sich allein betrachtet, so wird man sehen, dass auch sie, ganz wie die des Geizigen, von einer Kraft der Leidenschaft, von einer tragischen Stimmung durchdrungen ist, wie man sie in wenig Tragödien findet. Seine junge Frau Beline ist in ihrer Habsucht und Heuchelei nicht weniger gehässig als der Tartuffe. Und wie hat der Dichter dieses finstere Gemälde durch die Kraft seines Genies zu einem Gegenstande des Wohlgefallens, ja, man möchte mit Marckwaldt sagen, zu einer Posse umzuwandeln gewusst, „in welcher er den Witz in der grössten Ausgelassenheit handhabt", und das, ohne irgendwo seinen Personen einen wirklichen Witz in den Mund zu legen. Freilich hat Bohtz gegen den Schluss des Stückes, wo Argan sich todt stellt, um seine Tochter und seine Frau auf die Probe zu stellen, eingewandt, dass daselbst der „Unwille gegen die Frechheit des Weibes das rein komische Interesse in uns zurückdränge". Das ist aber ein Irrthum, den der Kritiker, wenn er das Werk mit unbefangenem Gefühl wieder liest, bald erkennen wird. An sich müsste Belinen's niedrige Gesinnung natürlich Widerwillen erregen. Der Dichter zwingt uns jedoch durch den Zusammenhang, in welcher er dieselbe vorführt, den moralischen Standpunkt zu verlassen, ohne deshalb die Moral zu beleidigen. Wir wissen, dass Beline die Probe nicht bestehen wird, wohl aber die Tochter. Wir wissen, die Heuchelei der jungen Frau, welche die Kinder ihres Mannes aus erster Ehe um ihr Vermögen zu betrügen sucht, wird sich offenbaren, und freuen uns, dass sie vor Argan's Augen entlarvt, die kindliche Liebe seiner Tochter erkannt und belohnt werden wird. Die Freude darüber lässt uns das Widerliche in Belinen's Charakter übersehen. Ja, wir sind sogar im Stande, über die nicht geringe Ueberraschung Argan's und seiner Frau von Herzen zu lachen. Der Dichter versteht es, durch die Kunst der Intrigue, durch den Zweck, welchem solche Scenen dienen, unsern Blick von dem Widerlichen des Inhalts abzulenken; so auch im *Tartuffe*, wo die Gespräche zwischen Tartuffe und Elmire das sittliche und ästhetische Gefühl verletzen müssten, wenn nicht der Zweck, der durch dieselben erreicht werden soll, uns alles Andere vergessen liesse. Und wie versteht er es, an diesen widerwär-

tigen Charakteren die Widersprüche auf eine so frappante Weise hervortreten zu lassen, dass der komische Eindruck jeden andern zurückdrängt!

In solchen Scenen endlich, wie im *Tartuffe*, wo der Held sich, Orgon gegenüber, als elender Sünder demüthigt, und auf diese Weise über seine siegreichen Gegner triumphirt; am Schluss des vierten Aktes, wo Tartuffe seinem Opfer ankündigt, dass er der Herr des Hauses sei, und Orgon dasselbe zu verlassen habe, von welchen Gefühlen werden wir da ergriffen? Von moralischer Entrüstung? von Mitleid mit dem Opfer? Nein; das Gefühl des Erstaunens über eine solche Kraft des Geistes und des Charakters erfüllt unsere Seele so sehr, dass kein Widerwille dagegen aufkommen kann und das Mitleid zurücktritt. Ebenso in der Scene des *Avare*, wo Vater und Sohn sich plötzlich als Wucherer und Verschwender gegenübertreten. Da erhebt sich die Komödie zu einer Erhabenheit, wie man sie nur selten in Tragödien anzutreffen gewohnt ist, ohne darum den Charakter des Komischen zu verlieren. Der Verstand steht still vor Staunen und Bewunderung, ohne dass im Gemüthe irgendwelche Gefühle des Hasses, des Mitleides, oder des moralischen Widerwillens oder Unwillens sich erhöben. Und gerade darin zeigt sich das unvergleichliche komische Genie und die Kunst unsers Dichters, dass er da, wo der moralische Widerwille sich erheben könnte, andere Gefühle hervorzurufen weiss, welche kein unästhetisches Gefühl neben sich aufkommen lassen, dass er stets anstatt des Gemüths den Verstand zu beschäftigen weiss. Man denke an den Ausspruch Schiller's.

Wir wollen diesen Abschnitt mit der Uebersetzung einer längeren Stelle aus der schon erwähnten Abhandlung W. Scott's schliessen, die für unsere Shakspeare- und Molièrekritiker manches Lehrreiche enthält.

Im Gegensatz zu ihnen, und besonders zu Herrn Otto Marckwaldt, behauptet nämlich der Engländer erstens: Shakspeare's Komödien seien keine Komödien in dem Sinne, wie man sie von einem komischen Dichter verlangen müsse; zweitens: sie seien veraltet, die Molière'schen nicht; drittens ergeht er sich in der Verherrlichung eines Dichters, der, wie Midas, alles, was seine Hand berührte, in Gold verwandelt, und durch die

Art seiner Behandlung geadelt habe; viertens preist er den reinen sittlichen Sinn des Mannes, der niemals, dem Publikum zu Gefallen, zu jenen Gemeinheiten herabgestiegen sei, zu welchen die britischen Dramatiker so oft ihre Zuflucht nähmen; endlich erkennt er gerade darin das gewaltige komische Genie unsers Dichters, dass derselbe, ohne jemals der Natur Gewalt anzuthun, gerade indem er die tiefsten Abgründe des menschlichen Herzens vor uns blosslegte, stets eine komische Wirkung hervorzubringen wusste. Der Schluss der angeführten Stelle enthält zugleich die beste Antwort auf den Vorwurf, welchen wir zuletzt unserer Kritik unterzogen haben, dass die Komik in den Molière'schen Stücken durch die Widerwärtigkeit der vom Dichter behandelten Stoffe beeinträchtigt werde. Da wir diesen Schluss jedoch schon früher angeführt haben, begnügen wir uns damit, darauf zurückzuweisen.

„Wenn Johnson die Komödie richtig definirt als die dramatische Darstellung leichterer menschlicher Fehler, mit dem Zweck, Thorheit und Laster lächerlich zu machen, so wäre es schwer zu beweisen, dass Shakspeare diesem Zweck mehr als einzelne gelegentliche Scenen gewidmet hat, die in seinen zahlreichen Dramen zerstreut sind. Die Lustigen Weiber von Windsor haben wohl noch am meisten Aehnlichkeit mit einer wirklichen Komödie; jedoch erhebt sich die Poesie, welche es durchdringt, in mancher Beziehung über die komische Sphäre. In den meisten seiner anderen Werke ist das Komische mehr eine blosse Ingredienz des Dramas; der vorwiegende und schliessliche Eindruck des Ganzen ist nicht komisch. Die Falstaffepisode in Heinrich IV. soll nur dazu dienen, der historischen Chronik, die der Dichter auf die Bühne bringen wollte, mehr Reiz und Mannichfaltigkeit zu verleihen. Der den Charakteren von Falconbridge und Heisssporn eigene Humor soll den finstern Eindruck dieses Gemäldes hoher ritterlicher Tapferkeit etwas mildern.

„Diese Komödien mögen vielleicht etwas Höheres, etwas Besseres sein; es sind aber keine Komödien, die den Zweck hätten, die Laster und Thorheiten der Menschheit an den Pranger zu stellen, wenn sie auch manches enthalten mögen, was zu diesem Zwecke dient. Man muss auch bemerken, dass

die Sitten in Shakspeare's Komödien so sehr veraltet sind, dass die von ihm geschilderten, aus den damaligen Sitten entspringenden Thorheiten uns gleichfalls als veraltet erscheinen würden, wenn nicht ganz England zu seinem unsterblichen Barden mit der tiefsten Bewunderung hinaufschaute, und wenn seine Werke nicht mit einer so zu sagen religiösen Sorgfalt erklärt und commentirt worden wären. Wir erfreuen uns an Charakteren wie Don Armado, selbst Malvolio, wie an einem Vandyk'schen Gemälde in einer Gallerie. Niemals haben wir einen Gegenstand gesehen, wir würden nicht im Stande sein, uns einen Gegenstand zu denken, mit dem sie in ihrem Aeusseren Aehnlichkeit hätten. Nur zwingt uns die Kunst der Darstellung, zu glauben, dass sie nach jetzt vergessenen Originalen abgenommen sein müssen.

„Die Stoffe der Molière'schen Komik hingegen sind auch uns bekannt. Die Thorheiten, welche sie darstellt, gehören freilich auch einer früheren Zeit an, sind aber jetzt noch nicht ausgestorben. Wenn man einige wenige altväterliche Gewohnheiten übersieht, gleichen die Personen seiner Schauspiele der jetzigen Generation ebenso sehr, wie die Porträts unserer Grosseltern ihren Nachkommen gleichen würden, wenn man die Reifröcke hinwegdenkt. Unsere Aerzte tragen keine besondere Amtstracht mehr, reiten nicht mehr auf Mauleseln, aber wir dürfen uns nicht einbilden, dass das Licht der Aufklärung, wie man es zu nennen pflegt, die eingebildeten Kranken und das Geschlecht wichtigthuender Betrüger, die sich von ihrer Thorheit nährten, aus der Welt getrieben habe.

„Das Ziel ferner, welches Molière in den zahlreichen Stücken vorschwebte, welche sein fruchtbares Genie hervorbrachte, ist ein ununterbrochener, entschlossener Krieg gegen Laster und Thorheit — und die Mittel, deren er sich bedient, sind Witz und Satire, ohne die geringste Beimischung von Erhabenheit und Pathos.

„Einerlei, welcher Form des Dramas er sich zum Ausdruck seiner Gedanken bedienen mochte; ob regelmässige Komödie oder Komödie mit Ballet; ob seine Kunst in ihrer eigentlichen Sphäre thätig war, oder durch die Sitte gezwungen wurde, Pantomimen zu dienen, seine Kunst blieb immer dieselbe — wenn auch nur ein einziger Satz gesprochen wurde, er war von komischer Wirkung. Anstatt sich zu den possenhaften

Stoffen, welche er, sei es nun auf königlichen Befehl oder dem gemeinen Volk zu Liebe, bearbeitete, herabzusinken, wusste Molière dieselben durch die Art und Weise der Bearbeitung zu heben. Wie die Hand des Midas, verwandelte seine Feder alles, was sie berührte, in Gold; oder besser, die Art und Weise, wie er den allerniedrigsten Gegenstand behandelte, verlieh ihm denselben Werth, wie die Hand des Bildhauers dem Stoffe, aus welchem sie ihre Kunstwerke hervorzaubert.

„Es ist kein geringes Lob für diesen grossen Schriftsteller, dass er niemals, um das Publikum zu unterhalten, zu jenen Gemeinheiten herabsank, zu welchen die britischen Dramatiker so oft ihre Zuflucht nahmen. Dies rührte gewiss zum Theil von dem guten Geschmack des Dichters selbst her, zum Theil aber auch von dem Ludwigs XIV.“

Drittes Buch.

Phantasie- und Gemüthseigenschaften des komischen Dichters und insbesondere Molière's.

I.

Grosser Komiker nicht denkbar ohne Gefühl und Phantasie, trotz dem Standpunkt des praktischen Verstandes.

Wie? wird man fragen, steht denn der komische Dichter überhaupt, und ebenso Molière, auf dem Standpunkte des blos praktischen Verstandes? Wie lässt sich dies mit der anfangs von uns selber gegebenen Erklärung des Poetischen vereinigen? Stellten wir nicht an den Dichter das Verlangen, dass er unsere Phantasie vollständig mit der Anschauung desjenigen Gefühls oder Gedankens erfülle, die ihn zum Dichten angeregt haben? Haben wir den Werth eines Kunstwerkes, so weit es sich um die Form handelt, nicht davon abhängig gemacht, in welchem Grade der Gedanken- oder Gefühlsinhalt desselben unserer Phantasie anschaulich gemacht wird?

Und dann dieser Gedankengehalt. Verlangten wir nicht von einem vollendeten Kunstwerk, dass es allen Geisteskräften eine passende, befriedigende Nahrung biete? dass es uns nicht blos als denkende, sondern auch als fühlende und sittlich strebende Wesen befriedige? Ist doch ein Werk, welches die Widersprüche des Lebens blos vom beschränkten, untergeordneten, einseitigen Standpunkte des praktischen Verstandes auffasst, nicht einmal im Stande, dem Verstande, dem Geiste eines Mannes zu genügen, der sich in seinem Denken über diesen niedrigen Standpunkt der *„sociabilité française“*, wie

ihn unsere Kritiker gern zu bezeichnen pflegen, erhoben hat. Wie sollte uns nun ein solches Werk gar als fühlenden, sittlich strebenden Wesen volle Befriedigung gewähren können? Muss selbst dem vollkommensten Kunstwerk dieser reinen Komik, ohne alle Beimischung von Phantasie oder Gefühlspoesie, nicht eine untergeordnete Stellung angewiesen werden? Wie kann man da noch die Schauspiele Molière's mit den Phantasie-Komödien Shakspeare's, ja mit seinen Tragödien, in Eine Linie stellen wollen?

Diese Fragen dürfen wir nicht von der Hand weisen. Dies ist es gerade, was selbst einige unserer Aesthetiker, welche dem Molière von Herzen wohlwollen, wie Bohtz und Laun, bewogen zu haben scheint, die Komödien Shakspeare's, ja zum Theil auch die Calderon's, denen Molière's vorzuziehen. Letzteres hat freilich nicht Laun, sondern Bohtz, und ausser ihm Schack und andere gethan; aber von ihrem Standpunkte mit Recht; denn manche Phantasie-Komödien Calderon's und der Spanier scheinen wenigstens uns vor denen Shakspeare's den Vorzug zu verdienen.

Jene Kritiker und Aesthetiker haben jedoch, trotz unserer vielgerühmten Gründlichkeit, die Sache oberflächlich aufgefasst. Sie haben sich nicht die geringste Mühe gegeben, diese Frage, von der alle poetische Bedeutung der reinkomischen Poesie abhängt, zu ergründen. Molière's Werke regten in ihnen vorwiegend den praktischen Verstand an, Shakspeare's Komödien die Phantasie. Weil sie nun, wie Laun richtig bemerkt, alle literarischen Grössen von ihrer Doctrin aus beurtheilen, und letztere mit Recht von dem Dichter Einwirkung auf die Phantasie verlangt, so mussten sie den Molière ohne weiteres verdammen.

Unsere grossen Dichter und Historiker, die zu viel wahres Gefühl von der Poesie und zu viel gesunden Menschenverstand besassen, um sich, wie Molière sagt, „erst bei der Davidis zu erkundigen, ob sie ein Gericht, was ihnen mundet, schmackhaft finden dürfen", Göthe, Lessing, Bouterweck, Jakobs, Schlosser, Ranke, J. Schmidt, Michael Bernays, Paul Lindau und andere, die sich nicht von einer bestimmten ästhetischen Doctrin hatten knechten lassen, sondern ihr unmittelbares gesundes Gefühl als den einzigen Massstab anerkennen, wonach sie künstlerische Grössen beurtheilen, haben sich durch solche

Fragen in der Schätzung Molière's nicht beirren lassen. Vielleicht haben sie sich die Frage gar nicht vorgelegt.

Ebenso die Engländer und Franzosen. Nur ein Engländer, soviel wir wissen, legte sich die Frage wirklich vor: W. Scott. Man merkt, dass es ihm einiges Bedenken erregte, wie er einen Mann, der sich nur durch den allerhöchsten Grad von Verstand auszeichnete, den grössten aller komischen Dichter zu nennen wage. Sein gesunder Sinn, sein ächtes poetisches Gefühl hat sich aber nicht dadurch irre machen lassen. Er fühlte, dass Molière ein grosser Dichter sei, der grösste aller komischen Dichter. Dies Gefühl konnte nicht täuschen, wenn er sich auch von der Richtigkeit desselben keine Rechenschaft zu geben vermochte.

Doch wir wollen den grossen Engländer selber reden lassen.

„Worin, möchte man denn fragen, besteht die Grösse dieses unterhaltenden Schriftstellers, dessen Werke, so oft wir bei der Verfertigung dieses kleinen Aufsatzes einen Band derselben zur Hand nahmen, wir kein einziges Mal wieder weglegen konnten, ohne wenigstens eine Scene ganz durchzulesen, wie wenig dieselbe auch mit dem augenblicklichen Grund, weshalb wir nachschlugen, in Verbindung stehen mochte? Wenn Molière nicht den Eindruck des Erhabenen, des Pathetischen oder des Phantastischen in uns zu erregen vermag, worin liegt denn der unbestrittene Zauber, den seine Werke fast auf jeden Menschen ausüben? Wir erwidern: In ihrer Wahrheit und Einfachheit, in seiner gewaltigen und tiefen Kenntniss der menschlichen Natur, vermöge deren er der Thorheit und dem Laster die Maske abzureissen und sie dem Gelächter und der Verachtung preiszugeben vermochte, gerade da, wo sie am meisten Ehre einzulegen und Achtung zu erwerben hofften; in der unübertrefflichen Naivetät und Kraft der Sprache, deren sich der Dichter zur Erreichung seines Zieles bedient.

„Ein Vater sucht sich bei seinen Freunden wegen der tiefen Melancholie, die seine Tochter befallen, Raths zu erholen. Der eine räth, ihr einen hübschen, schön ausgearbeiteten Goldschmuck zu kaufen. Ein solches Geschenk müsse selbst einem untröstlichen Gemüthe Linderung verschaffen. Die berühmte Antwort: „„Sie sind ein Goldschmied, Herr Josse"", enthüllt die besonderen Absichten des eigennützigen Rathgebers und

giebt uns den Massstab an die Hand, nach welchem wir noch jetzt über den uneigennützigen Charakter solcher Rathschläge zu urtheilen vermögen. Das kurz Angebundene, Trockene, Plötzliche und Unerwartete in Molière's Humor, welcher stets durch das gesundeste Urtheil unterstützt wird, beweist uns, wie gut er seine Kunst kannte. Der Eindruck des Tragischen kann durch eine gewisse Vorbereitung verstärkt werden, wie das Anrücken eines mächtigen Heeres, mit flatternden Fahnen, schon aus der Ferne die Nerven derer erschüttert, welche es angreifen will. Der Witz hingegen wirkt am meisten, wenn er aus einem Hinterhalt unerwartet hervorbricht; er siegt durch Ueberraschung.

„In dieser Art Ueberraschung übertrifft Molière jeden andern Lustspieldichter; aber der Witz, der unser Lachen erregt, geht so natürlich aus dem Gegenstand hervor, als wenn er schon von Beginn der Scene an klar vorgelegen hätte.

„Ein kurzer Satz, ein Wort, ja ein blosser Ausruf reichen oft hin, um die volle komische Wirkung hervorzubringen, wie ein Funken eine Mine sprengt, und das an dem Ort, zu der Zeit, wo man die Explosion am wenigsten erwartet. Je überraschender das angewandte Mittel, in der Hand dieses grossen Künstlers erreicht es desto sicherer seinen Zweck. Merkt man das Ziel, welchem der Wurf galt, so sieht man schon den Pfeil mitten im Centrum haften. — — —

„Molière selbst war die Kraft und der Werth seiner Einfachheit nicht verborgen. Um sich dieselbe desto sicherer zu wahren, pflegte er seiner Haushälterin La Forêt seine Stücke vorzulesen; vielleicht war sie das Urbild seiner Toinette's und Nicole's.

„Einige Leser werden sich vielleicht wundern, dass wir Molière als den König aller Lustspieldichter gepriesen, um schliesslich die Fähigkeiten, welche ihm zu dieser hervorragenden Stellung verhalfen, auf gesunden Menschenverstand, Beobachtung und Kraft des Ausdrucks zu beschränken, mochten nun dieselben noch so gesund, noch so scharf und noch so gewaltig, einfach und wahr sein. Der Stoff, aus dem die Natur ihre grossen Männer bildet, ist jedoch nicht von dem der übrigen Menschheit verschieden; im Gegentheil, ganz eigenthümliche, besondere Neigungen und Anlagen bringen nur Sonderbarkeiten hervor. Jede wahre Grösse beruht auf irgend einer

allgemein menschlichen Eigenschaft, die nur den grossen Mann in ganz besonderem Masse auszeichnet; daher denn auch die ganze Menschheit mehr oder weniger im Stande ist, sie in ihrem Wesen und ihrem Werthe aufzufassen. Ein Mann mit vier Armen wäre ein Ungeheuer für ein Mährchen oder ein Puppenspiel; nur dasjenige Individuum übertrifft die Geschöpfe seiner Gattung an Kraft oder Gewandtheit, welches seinen regelrecht gebauten Körper am besten in seiner Gewalt hat. Mit einem Worte, ganz gewöhnliche Eigenschaften, wie gesundes Urtheil, Klarheit des Blicks und die Fähigkeit, kräftig auszusprechen, was man klar geschaut hat, steigen, sobald sie das gewöhnliche Mass überschreiten, ebenso sehr an Werth, wie Diamanten. Im Verhältniss zu dem Gewicht erscheint ihr Werth fast unschätzbar, während derselbe kostbare Stoff, in geringerer Quantität, häufiger vorgefunden und deshalb verhältnissmässig wenig geschätzt wird."

W. Scott hatte Recht, wenigstens in gewissem Sinne Recht, wenn er bemerkte, dass in Molière's Werken nicht die Phantasie oder das Gemüth, sondern nur der Verstand angeregt werde. Er hatte Recht, wenn er ihn trotzdem (wir möchten lieber sagen: gerade deshalb) den grössten aller komischen Dichter nannte; denn, wie schon Schiller erkannte, es ist die Aufgabe des Komikers, nicht das Gefühl, sondern überall nur den Verstand anzuregen. — Dies waren zwei Thatsachen, deren Wahrheit sich unmittelbar W. Scott's Gefühl aufdrängte. Dass er nicht die tieferen Gründe erkannte, auf welchen diese Wahrheiten beruhen, ist leicht erklärlich, weil er etwas Besseres zu thun hatte, als seine Zeit mit unfruchtbaren und, wie unsere Shakspearekritiker zeigen, manchmal höchst schädlichen Reflexionen über das Wesen der Kunst zu verlieren.

Der höchste Grad von Verstand ist noch nicht im Stande, einen Dichter zu bilden, ebenso wenig einen komischen wie einen tragischen. Der gewaltigste Verstand, wenn er sich ausschliesslich und allein in einem Werke ausprägte, würde auch in uns immer nur den Verstand anzuregen vermögen; er würde uns nur belehren, besonders auf der Bühne nicht zu unterhalten und zu fesseln im Stande sein; und Molière, wie jeder grosse Dichter, unterhält uns, indem er uns belehrt. Ja, jeder grosse Komiker soll in erster Linie unterhalten, unsere Phantasie anregen und beschäftigen. Die eigentliche

prosaische Verstandesthätigkeit, das blosse Belehren kommt nur nebenbei. Und so steht denn auch bei Molière dieselbe erst in zweiter Linie. Wir haben schon früher bemerkt, dass bei ihm der Phantasiegenuss mit einer Dosis Verstandesthätigkeit gemischt sei; darum bleibt aber doch der Phantasiegenuss das Vorwiegende. Die Phantasie macht den Dichter und giebt ihm Gewalt über unsere Phantasie.

Das Bild von dem Menschen mit drei Armen, durch welches W. Scott seine Erklärung zu stützen sucht, lässt bei einer näheren Betrachtung ihre Unhaltbarkeit erst recht hervortreten. Phantasie und Gemüth sind nicht der dritte Arm am Geiste des Menschen, deren Besitz uns zu einem Ungeheuer umgestalten würde; im Gegentheil könnte man mit mehr Recht einen Menschen ohne Phantasie und Gemüth, als ein Ungeheuer, als einen „geistig einarmigen" bezeichnen. Gerade der Mangel dieser Eigenschaften müsste uns zu moralischen Ungeheuern gestalten. Bei einem Dichter gar, der alle Fähigkeiten des menschlichen Geistes, und unter ihnen auch die Phantasie, im vollsten Ebenmasse besitzen soll, würde ein solcher Mangel am unangenehmsten berühren. Ein Dichter von unermesslichem Verstand, der vollständig der Phantasie und des Gemüthes entbehrte, erinnert uns an einen Menschen, der beim Gehen die fehlenden Beine durch Arme von übermässiger Länge zu ersetzen suchen wollte. W. Scott bemerkt ja auch selbst, dass es Molière, in seinem Privatleben wenigstens, an Gemüth nicht fehlte.

Jeder Dichter soll vor allem ein gesund organisirter Mensch sein. Die geistigen Eigenschaften, welche zur Bildung eines solchen Menschen erforderlich sind, müssen bei ihm wenigstens im normalen Masse, die Phantasie, welche eigentlich den Dichter bildet, in einem ganz besonderen Masse vorhanden sein. Wie dem blossen Phantasiedichter, dem Dichter des Reinschönen und des Tragischen, so darf es auch dem Komiker an Phantasie und Gemüth nicht fehlen. Nicht einmal als Dramatiker im allgemeinen. Schon als solcher hat er uns Bilder des menschlichen Lebens vorzuführen, allgemeine Gedanken in concreter Form zu veranschaulichen, dieselben in die Darstellung bestimmter menschlicher Charaktere, der Leidenschaften und des Schicksals dieser Charaktere, niederzulegen. Und nicht blos Einen Charakter soll uns der Drama-

tiker sinnlich vorführen, sondern eine Anzahl verschiedener auf einem und demselben Gemälde. Sein Geist, seine Phantasie soll gleichsam der neutrale Boden sein, auf welchem sich alle diese verschiedenen Naturen begegnen. Er darf sich nicht von einer derselben gänzlich beherrschen lassen. Aus seiner Phantasie, seinem Verstand und Gemüth sollen sie gleichsam alle die Nahrung saugen, welche sie zu individuellen lebensfähigen Wesen macht. Die Phantasie des Dichters muss sie in die Lagen versetzen, in welchen sich ihre Charaktere offenbaren können. Und dennoch dürfen wir nicht merken, dass er es ist, der sie in diese Lagen versetzt. Wir sollen glauben, dass ihr eigener Charakter und ganz natürliche, diesem Charakter angemessene Verhältnisse sie in dieselben hineingebracht haben. In dieser Lage muss nun jedes dieser Individuen sich auf eine natürliche, lebenswahre, frische Weise bewegen, ohne dass jemals einem derselben Zwang angethan würde. Nirgends dürfen wir merken, dass es der Geist eines andern, und zwar eines einzigen Mannes ist, der sie in's Leben gerufen hat.

Alle diese Charaktere sollen nun aber auch zugleich die Handlung und den sich in ihr etwa verkörpernden Gedanken ohne Zwang, auf natürliche Weise entwickeln helfen. Sie müssen daher insgesammt so beschaffen sein, dass gerade durch die naturgemässe, lebensfrische Entfaltung ihres eigenen Wesens sich die Handlung und die Idee des Stückes am natürlichsten und kräftigsten zu entwickeln vermag. Zu derselben Zeit also, wo der Dichter auf dem neutralen Boden seiner Phantasie alle jene Charaktere sich auf die ungezwungenste Weise ihrer Natur gemäss bewegen lässt, muss diese Phantasie stets die Handlung und die Idee, um deren Entwickelung es sich handelt, im Auge behalten. Sie muss sich von dem künstlerischen Verstande beherrschen, jeden einzelnen nur das sagen und thun lassen, was zur Entwickelung der Handlung und des Hauptgedankens nothwendig ist, und trotzdem soll sie sich wieder ihre volle Freiheit zu wahren wissen, damit die Natürlichkeit und Frische des Einzelnen nicht darunter leide. Diesen Anforderungen musste die Phantasie Molière's in seinen komischen Charakter-Schauspielen ebenso gut genügen, wie Shakspeare in seinen Tragödien.

Dies ist die Aufgabe, welche Molière als dramatischer Dichter überhaupt zu lösen hatte. Wurde dieselbe nun für

Gemüth und Phantasie dadurch erleichtert, dass er in seinen Schauspielen das menschliche Leben vom Standpunkte der Komik auffasste und darstellte?

Schiller war der entgegengesetzten Ansicht. Obgleich selber ein Tragiker, bemerkt er in seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung: „Die komische Poesie erfordert das wichtigere Subject, weil da alles durch den Dichter, nichts durch den Stoff geschieht. Den tragischen Dichter trägt sein Object, der komische hingegen muss durch sein Subject das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten.“ Man beachte, dass Schiller hier von der „ästhetischen Höhe“ redet. Er meint also, die komische Poesie erfordere das ästhetisch wichtigere Subject, und einem solchen darf es doch gewiss an Gemüth und vor allem an Phantasie nicht fehlen.

Es lässt sich demnach annehmen, dass der Mann, den W. Scott den König aller komischen Dichter genannt hat, eine bedeutende Persönlichkeit gewesen sei; dass es ihm, neben dem Verstand, auch an Phantasie und Gefühl nicht gefehlt haben werde.

Im Grunde ist in jeder Gattung der Kunst und der Poesie nicht der Stoff, sondern die Bearbeitung desselben und die Persönlichkeit des Künstlers, welche sich in der Bearbeitung spiegelt, die Hauptsache; und im Komischen ist dies ganz besonders der Fall.

Auf die Bedeutung der Persönlichkeit beim Künstler im allgemeinen hat auch Göthe wiederholentlich hingewiesen; besonders in den Gesprächen mit Eckermann. Wir erlauben uns, folgende Stellen daraus anzuführen:

II. S. 40. Euer Excellenz, sagte ich, haben vorhin in der Aeusserung, dass die Griechen sich mit persönlicher Grossheit an die Natur gewandt, ein gutes Wort gesprochen, und ich halte dafür, dass man sich von diesem Satz nicht tief genug durchdringen könne.

„Ja, mein Guter“, sagte Göthe, „hierauf kommt alles an. Man muss etwas sein, um etwas zu machen. Dante erscheint uns gross, aber er hatte eine Cultur von Jahrhunderten hinter sich; das Haus Rothschild ist reich, aber es hat mehr als Ein Menschenalter gekostet, um zu solchen Schätzen zu gelangen. Diese Dinge liegen alle tiefer, als man denkt. Unsere guten altdeutschelnden Künstler wissen davon nichts, sie wenden

sich mit persönlicher Schwäche und künstlerischem Unvermögen zur Nachahmung der Natur, und meinen, es wäre was. Sie stehen unter der Natur. Wer aber etwas Grosses machen will, muss seine Bildung so gesteigert haben, dass er gleich den Griechen im Stande sei, die geringere reale Natur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben, und dasjenige wirklich zu machen, was in natürlichen Erscheinungen, aus innerer Schwäche oder aus äusserem Hinderniss, nur Intention geblieben ist."

II. S. 268. Man sieht aber dabei, sagte ich, wie viel in Künsten auf eine grosse Persönlichkeit ankömmt, die freilich in früheren Jahrhunderten besonders zu Hause war. Wenn man in Venedig vor den Werken von Titian und Paul Veronese steht, so empfindet man den gewaltigen Geist dieser Männer, in ihrem ersten Aperçu von dem Gegenstande, wie in der letzten Ausführung. Ihr grosses, energisches Empfinden hat die Glieder des ganzen Bildes durchdrungen, und diese höhere Gewalt der künstlerischen Persönlichkeit dehnet unser eigenes Wesen aus und erhebt uns über uns selbst, wenn wir solche Werke betrachten. Dieser männliche Geist, von dem Sie sagen, findet sich auch ganz besonders in den Rubensschen Landschaften. Es sind freilich auch nur Bäume, Erdboden, Wasser, Felsen und Wolken; allein seine kräftige Gesinnung ist in die Formen gefahren, und so sehen wir zwar immer die bekannte Natur, allein wir sehen sie von der Gewalt des Künstlers durchdrungen und nach seinem Sinne von neuem hervorgebracht. „Allerdings", sagte Göthe, „ist in der Kunst und Poesie die Persönlichkeit alles; doch hat es unter den Kritikern und Kunstrichtern der neuesten Zeit schwache Personagen gegeben, die dieses nicht zugestehen, und die eine grosse Persönlichkeit, bei einem Werke der Poesie oder Kunst, nur als eine Art von geringer Zugabe wollten betrachtet wissen.

„Aber freilich, um eine grosse Persönlichkeit zu empfinden und zu ehren, muss man auch wiederum selber etwas sein.

„Alle, die dem Euripides das Erhabene abgesprochen, waren arme Heringe, und einer solchen Erhebung nicht fähig; oder sie waren unverschämte Charlatane, die durch Anmasslichkeit in den Augen einer schwachen Welt mehr aus sich machen wollten und auch wirklich machten, als sie waren."

Letztere Bemerkung gilt wohl besonders unserem Freunde A. W. v. Schlegel.

An einer anderen Stelle bemerkt Göthe über Lafontaine:

„Lafontaine steht bei den Franzosen in so hoher Achtung nicht seines poetischen Verdienstes wegen, sondern wegen der Grossheit seines Charakters, der aus seinen Schriften hervorgeht."

Ferner II. 42: „Wer etwas Grosses machen will, muss seine Bildung so gesteigert haben, dass er gleich den Griechen im Stande sei, die geringere reale Natur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben, und dasjenige wirklich zu machen, was in natürlichen Erscheinungen, aus innerer Schwäche oder aus äusserem Hinderniss, nur Intention geblieben ist."

Und ebenso heisst es II. 269: „In der Kunst und Poesie ist die Persönlichkeit Alles."

Ueber die Wichtigkeit der Persönlichkeit bei dem komischen Dichter insbesondere wollen wir Dusch (und den Engländer Hurd), sowie Shaftesbury und schliesslich noch einmal unseren Schiller reden lassen.

Briefe zur Bildung des Geschmacks von Dusch. Erster Theil. Leipzig und Breslau, bei Johann Ernst Meyer 1773. S. 373.

„Nach der Erfahrung und nach der Natur der Dinge neigt das natürliche Nachahmungstalent sich eher zur Komödie hin, welche von Sachen handelt, die uns in der Nähe liegen, als zur Tragödie, welche ihre Sujets aus einer weiten Entfernung nimmt. Aber ob jene gleich früher, als diese zu entstehen pflegt, so kommt sie doch viel später zur Vollkommenheit, und zwar deswegen, weil sie weit mehr Schwierigkeiten hat, als die Tragödie."*

Shaftesbury, Characteristics vol. I. Basel 1790. p. 210.

„*In this part (tragedy) the poets succeeded sooner than in Comedy, or the facetious kind, as was natural indeed to suppose, since this was in reality the easiest manner of the two, and capable of being brought the soonest to perfection* (ebenso *Aristot.* Cap. 4 und 5).

* *Hurd's Commentary on Horace's Art of Poetry. Vol. I. p. 183.*

Und endlich unsern Schiller:

„Die Komödie ist einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu streben hat, frei von Leidenschaften zu sein, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über die Ungereimtheiten zu lachen, als über Bosheit zu zürnen und zu weinen."

Zugleich erinnern wir noch an den schon angeführten Ausspruch Fichte's in seinen Reden an die deutsche Nation: „Das ist mannhafte Kühnheit, das Uebel fest in's Auge zu fassen, es zu nöthigen, Stand zu halten, es ruhig, kalt und frei zu durchdringen, und es aufzulösen in seine Bestandtheile." Diese Eigenschaft, die Fichte, in den gewaltigen Kämpfen der Freiheitskriege, von unserem Volke erwartete, muss der grosse Komiker sich selbst und der Aussenwelt gegenüber zu bethätigen wissen.

Wir werden im Folgenden den geistigen und sittlichen Eigenschaften Molière's unsere besondere Aufmerksamkeit zuwenden, und zu zeigen suchen, dass jene Vorzüge des Gemüths und der Phantasie, welche man bei ihm vermissen will, sich nicht blos in seinem Leben, sondern auch in seinen Werken in hohem Grade offenbaren, ja dass ihr unvergänglicher Reiz gerade auf den Geistes- und Gemüthseigenschaften beruht, welche in der Behandlung des Stoffes hervortreten. Zur Verdeutlichung des zuerst angeführten Schiller'schen Satzes werden wir zugleich den Eigenthümlichkeiten tragischer, reinschöner und komischer Stoffe und der Bearbeitung derselben einige Aufmerksamkeit schenken müssen. Mit der Persönlichkeit des Dichters, wie sie uns in seinem Leben entgegentritt, wollen wir beginnen.

II.

Molière's Persönlichkeit in seinem Leben.

Ueber Molière's Persönlichkeit, wie sie uns in seinem Leben entgegentritt, können wir einen seiner Biographen reden lassen. Die von ihm angeführten Thatsachen, zu denen wir nur deshalb nicht noch andere, erst in den letzten Jahren von Eudore Soulié an's Licht gestellte hinzufügen, weil wir

uns der Kürze befleissigen wollen, kann man in jeder Biographie wiederfinden.

Der unbekannte Verfasser der musterhaften Hamburger Uebersetzung aus dem Jahre 1752 entwirft uns folgendes Bild von der Persönlichkeit des Dichters:

„Molière, welcher sich auf dem Schauplatze über die menschlichen Schwachheiten lustig machte, konnte sich dennoch vor seinen eigenen Schwachheiten nicht hüten. Eine Neigung, welche zu hindern er nicht weise genug, und zu überwinden er nicht stark genug war, verleitete ihn, die Gesellschaft einer liebenswürdigen Frau als eine nothwendige Erquickung bei seiner häufigen Arbeit anzusehen; aber sie ward für ihn ein Quell des Kummers. Personen, welche die Augen des Volkes auf sich ziehen, sind mehr als andere der Bosheit und den Spöttereien blos gestellt. Seine Ehe, die er mit der Tochter der Komödiantin Bejart traf, zog ihm die entsetzlichste Lästerung zu. Die schlechte Uebereinstimmung zwischen dem Sinne eines verliebten Philosophen und dem Eigensinne einer leichtsinnigen Frau, die eine Coquette war, führte nachhero viel trübe Wolken über sein Leben; und man missbrauchte diese Zufälle, die Spöttereien, so er anderen gemacht hatte, ihn selbst treffen zu lassen. Er verlor dadurch seine Ruhe und die Süssigkeit des Lebens, ohne jedoch die Anmuth seines Witzes zu verlieren.

„Viel glücklicher war er im Umgange mit Freunden. Er versammelte sie allzeit nach Auteuil zu sich, sobald seine Verrichtungen ihm erlaubten, Paris zu verlassen, oder auch, ihn nicht nach Hofe beriefen. Er ward nicht nur von den berühmtesten Männern seiner Zeit hochgeachtet, sondern auch von den Grossen geliebt und werth gehalten. Der Marschall und Herzog von Vivonne lebte mit ihm in einer Vertraulichkeit, welche Verdienste und hohe Geburt einander gleich macht. Der Prinz von Condé verlangte sehr oft dessen Besuche, und er gestand, dass er in seinem Umgange allezeit etwas neues lerne.

„Diese so schmeichelhaften Ehrenbezeugungen hatten weder seinen Sinn noch sein Herz verderbt. Baron meldete einstmals zu Auteuil einen Menschen bei ihm an, welchen die äusserste Armuth hinderte, sich sehen zu lassen. Als er hörte, dass er sich Mondorge nannte, so sagte Molière: „„Ich kenne

ihn; er ist in Languedoc mein Kamerad gewesen. Es ist ein braver Mensch. Wieviel dünkt Euch wohl, dass ich ihm geben muss?"" Baron bedachte sich ein wenig, und antwortete ihm, dass vier Pistolen genug wären. „„Gut!"" sagte Molière, „„so viel will ich ihm für mich geben; und diese zwanzig gebt ihm für Euch."" Hierauf liess er den Mondorge vor sich kommen. Er umarmte ihn, sprach ihm Muth zu, und schenkte ihm noch überdies ein prächtiges Kleid zu tragischen Schauspielen. Durch solche Beispiele, welche mehr Eindruck machen, als blosse Worte, bemühte er sich, diesem Jünglinge, den er als seinen Sohn hielt, das Herz zu bilden.

„Man hat in diesen Nachrichten von Molière's Leben nicht alle Erzählungen des Volkes, die allezeit ungewiss, oftmals falsch sind, noch auch diejenigen Begebenheiten, die nichts zum Endzwecke beitragen, auch wenig wichtig sind, einzurücken gesucht, ungeachtet man sie in dessen Lebensbeschreibung durch Grimarest findet. Eine gewisse Begebenheit aber, bei welcher Charpentier, ein berühmter Musikmeister, zugegen gewesen, und welche er glaubwürdigen Personen erzählt hat, ist, weil sie wenig bekannt ist, um so viel mehr werth, zum Beschluss hier angeführt zu werden. Molière kam einstmals mit diesem Musikmeister von Auteuil zurück. Er gab einem Bettler ein Almosen; und einen Augenblick hernach kam dieser Bettler zurück, liess die Kutsche still halten, und sagte zu ihm: „„Mein Herr, es ist Eure Meinung nicht gewesen, mir ein Stück Gold zu geben."" Molière rief ganz erstaunt: „„Wo suchet nicht die Tugend ihre Herberge!"" und nachdem er sich ein wenig bedacht hatte, sagte er: „„Halt, mein Freund, da habt Ihr noch eins!""

III.

Molière's Persönlichkeit in seinen Werken

oder

Phantasie- und Gemüthseigenschaften des komischen Dichters.

Die Kämpfe und Widersprüche des Lebens, menschlicher Charaktere und Leidenschaften bilden den Stoff aller Poesie, welche uns Bilder dieses Lebens und dieser Leiden-

schaften vorführt. Selbst im Reinschönen kann man dieselben nicht entbehren. In der Darstellung geistiger Wesen ist es einzig und allein die Entwickelung einer geistigen und moralischen Kraft, was unser Interesse erregt. Und selbst reinschöne Charaktere können nur durch die Art und Weise, wie sie sich diesen Widersprüchen gegenüber benehmen, wie sie dieselben überwinden, die geistigen und sittlichen Eigenschaften offenbaren, durch welche sie uns ästhetisch anzuregen und zu befriedigen vermögen. Göthe's Iphigenie und Hermann und Dorothea sind davon das hervorragendste Beispiel. Nur an dem Widerstand, welchen der Mensch zu überwinden hat und überwindet, können wir seine Kräfte ermessen.

Eine Musik ohne Dissonanz giebt keine befriedigende Harmonie. In der Schäferpoesie eines Gessner und Sidney, in der Louise von Voss können die handelnden Personen, weil sie keine bedeutenden Schwierigkeiten zu überwinden haben, auch keine hervorragenden Eigenschaften offenbaren, und gerade deshalb können sie auch nicht zu irgend welcher gesteigerten Thätigkeit anregen und müssen einschläfernd auf uns wirken.

In dem Reinschönen ist es der in jenen Widersprüchen und Kämpfen hervortretende Adel harmonischer Seelen, was uns angenehm bewegt und eine befriedigende Lösung der Conflicte herbeiführt. In der oberflächlichen Phantasiedichtung (Tausend und eine Nacht, Komödien der Spanier und Shakspeare's), gehen die Conflicte nicht aus den Charakteren hervor. Die Phantasie des Dichters versetzt die handelnden Personen in dieselben hinein und führt auch die befriedigende Lösung herbei.

Während in dem Reinschönen trotz aller Conflicte das Harmonische über die Dissonanzen vorwiegt, werden im Tragischen die äusseren, inneren, oder zugleich äusseren und inneren Conflicte zu einer solchen Höhe gesteigert, dass sie keine befriedigende Lösung gestatten. Die Verhältnisse sind nicht mehr zu ändern, der Widerspruch zwischen den streitenden Leidenschaften zu gross, die Hauptcharaktere selber zu sehr von einer einseitigen Leidenschaft fortgerissen, als dass sie nicht in diesem Kampfe ihr Leben oder Lebensglück einbüssen sollten (König Oedipus, Braut von Messina, Wallenstein, Othello). Die harmonische Befriedigung, welche der Anblick oder Genuss des Reinschönen gewährte, müssen wir also im

Tragischen entbehren. Anstatt die Widersprüche zu lösen, sucht der Dichter sie auf's äusserste zu treiben. Dafür entschädigt uns aber die höchste Entfaltung der geistigen und sittlichen Kräfte des Menschen. Je grösser, je tiefer der Conflict, den uns der Tragiker vorführt, desto gewaltiger muss sich auch in demselben die geistige oder sittliche Kraft, die Gemüthstiefe des Menschen offenbaren.

In den Werken der blossen Phantasiedichtung wurden oberflächliche Conflicte auf oberflächliche Weise von der Phantasie des Dichters hervorgerufen und gelöst. Mochte daher in einzelnen Scenen vielleicht auch unser Gemüth oder Verstand Befriedigung finden; im Grossen und Ganzen wird nur die Phantasie durch das Abenteuerliche, Phantastische des Conflicts und seiner Lösung angeregt. In dem Reinschönen ist es das vollendete Innere des Dichters, die harmonische Ausbildung seiner Gefühls- und Geisteskräfte, welche auf Gefühl und Geist beruhigend und befriedigend wirkt. Der Tragiker wendet sich vorzugsweise an das Gefühl. Indem sich in seiner Darstellung das Gefühl von dem Conflict auf's höchste steigert, werden auch wir davon auf's tiefste durchdrungen. Dieser Conflict ist aber nur das Mittel, um die Tiefe, Grösse und Kraft des menschlichen Geistes und Gemüths auf die gewaltigste Weise zur Anschauung zu bringen; und dadurch werden wir mit dem tragischen Ausgange jener Conflicte versöhnt.

Auch das komische Schauspiel hat die Kämpfe des Lebens, menschlicher Charaktere und Leidenschaften zum Gegenstand. Während aber der blosse Phantasiedichter (wie Shakspeare in seinen Komödien) nur das phantastische Element, welches schon in den Stoffen liegt, zur vollen Geltung zu bringen braucht; während auch im Reinschönen und Tragischen der Gegenstand, schon an sich unserer Theilnahme würdig, nur des Künstlers harrt, der diese Theilnahme auf's höchste steigere, muss ein Komiker wie Molière gerade in der Behandlung prosaischer, niedriger, oder gar widerwärtiger Stoffe die Kraft seines Geistes, Gemüths und seiner Phantasie offenbaren.

Hier zeigen die Hauptcharaktere keine Eigenschaften, welche uns mit der Darstellung jener Widersprüche aussöhnen könnten. Der Stoff an sich hat gar keinen Reiz, berührt

sogar unangenehm, und alles muss durch den Dichter geschehen.

Molière's Darstellung dieser Widersprüche aus der prosaischen Wirklichkeit hätte daher nimmer unser Interesse erregen können, wenn er selber alles Gefühls und aller Phantasie bar gewesen wäre; wenn nicht eine liebenswürdige und bedeutende Persönlichkeit, hervorragende Eigenschaften des Gemüths, sittlicher Ernst, Kraft des Gefühls und der Phantasie in seiner Darstellung anregend und befriedigend auf uns wirkten.

Bei dem blossen Phantasiedichter, der uns nicht in die Tiefen und Abgründe des menschlichen Herzens und Lebens versenken, sondern nur angenehm unterhalten will, genügt es, wenn die Kräfte des Gemüths, des sittlichen Wollens, des vernünftigen und praktischen Denkens in einem gewöhnlichen Masse vorhanden sind, wie wir dies schon an den Erzählungen der Tausend und einen Nacht erkennen können.

Dass der Dichter des Reinschönen alle Eigenschaften des menschlichen Geistes in der reinsten Harmonie besitzen müsse, zeigen uns Göthe's Iphigenie und Hermann und Dorothea. Wie konnte ein Künstler solche Gestalten vom schönsten Ebenmass schaffen, wenn er nicht selber diese edle Harmonie aller Seelenkräfte in sich getragen hätte?

Der Tragiker soll, wie Schiller bemerkt, vor allem unser Gemüth anregen und die Beschäftigung des Verstandes meiden. Bei ihm muss also neben der Phantasie besonders Gemüth und Gefühl in hohem Masse vorhanden sein. Doch auch ihm darf es deshalb an Verstand, an künstlerischem wie an praktischem Verstand, nicht fehlen. „*Du sublime au ridicule*,“ sagte Napoleon, „*il n'y a qu'un pas.*“ Wo das Erhabene aufhört und das Lächerliche anfängt, darüber muss sich auch der tragische Dichter von seinem praktischen, durch's Leben geschulten Verstand belehren lassen. Der Mangel daran kann auch Mangel an künstlerischem Verstand im Gefolge haben. Shakspeare, an Phantasie ein Halbgott, zeigt zuweilen einen Mangel an künstlerischem und praktischem Verstand, den man ihm um seiner sonstigen Grösse willen zu Gute halten kann, den man jedoch einem unbedeutenderen Dichter nie verzeihen würde. König Lear, der sich gleich bei seinem ersten Auftreten als ein Wahnsinniger benimmt, ist nicht im Stande, einem nor-

mal gebildeten Menschen reines Mitleid einzuflössen. Selbst als wir in einem Alter von 15 Jahren die Meisterwerke des grossen Dichters zuerst kennen lernten und mit Heisshunger verschlangen, konnten wir nicht über die ersten Scenen jenes Stückes hinwegkommen. Auch im *Hamlet* muss Mangel an künstlerischem Verstande den Dichter verhindert haben, den Gedanken des Stückes klar hervortreten zu lassen; man müsste denn annehmen, es fehle unseren Shakspearekritikern an Verstand oder poetischer Empfänglichkeit, um diesen Gedanken zu erkennen und unmittelbar auf sich wirken zu lassen. Julius Cäsar spricht, wie, glaube ich, schon Napoleon bemerkte, manchmal nicht wie ein Held, sondern wie ein Bramarbas. Wo Cassius dem Brutus zu beweisen sucht, dass der Held auch menschliche Schwächen besitze (er habe einmal im Fieber nach Wasser verlangt, sei kein bedeutender Schwimmer), scheut sich Cassius nicht, die Grenzen, welche das Erhabene vom Lächerlichen scheiden, zu übertreten. Im *Richard II* können uns die ersten Scenen nicht das geringste Interesse einflössen, weil wir nicht wissen, wer denn eigentlich dem König nach dem Leben trachtet, und ob wir uns überhaupt für diesen König interessiren sollen. Anstatt Molière vorzuwerfen, er habe tragische Stoffe komisch bearbeitet, sollte man Shakspeare tadeln, hier einen Gegenstand der Posse tragisch behandelt zu haben; denn eine Schwäche, wie er sie uns hier vorführt, kann an dem Helden einer Tragödie nur unangenehm berühren. Ueberhaupt hat keine einzige der Tragödien aus der englischen Geschichte, ausser *Richard III* (und der ersten Falstaffepisode in *Heinrich IV*), uns je das geringste Interesse eingeflösst. Schiller und Göthe lassen sich nie solche Fehler zu Schulden kommen.

Der praktische Verstand, der beim Tragiker, wie beim Dichter des Reinschönen, nur negativ wichtig war, gewinnt beim Komiker eine positive Bedeutung. Die komische Wirkung, welche der Tragiker vermeiden soll, muss er hervorzubringen suchen. Die einzelnen Worte, Reden und Handlungen, welche dieselbe hervorrufen können, müssen ihm im reichsten Masse zu Gebote stehen; und nur der praktische Verstand kann ihm behilflich sein, dieselben zu erkennen.

Sollte aber deshalb ein Verfasser komischer Charakter-Schauspiele jener Eigenschaften des Gemüths und der Phan-

tasie entbehren dürfen, ohne welche wir uns keinen Tragiker und keinen Dichter des Reinschönen zu denken vermögen? Sollte der gewaltigste Verstand allein hinreichen, um einen Komiker zu bilden, den W. Scott sich nicht gescheut hat, als den König aller komischen Dichter zu verherrlichen? Schon der oberflächliche Phantasie- und Intriguen-Komiker bedarf wenigstens ebenso sehr des Gemüths und Gefühls, als der blosse Phantasie-Dichter im allgemeinen. Alle drei bedürfen dessen jedoch viel weniger als der Charakter-Komiker, der in die Abgründe des menschlichen Herzens hinabsteigt, und in der Schilderung menschlicher Leidenschaften und Verkehrtheiten mit dem Tragiker wetteifert. Er muss die Leidenschaften, welche er darstellt, in ihrer ganzen Tiefe zu fühlen im Stande sein. Um uns die Qualen der Eifersucht, den Zorn über die Verderbtheit und den Leichtsinn des Hofes, den Zustand eines von Todesfurcht Gepeinigten auf die Weise zu schildern, wie Molière dies in dem Arnolph der Frauenschule, dem Dandin, dem Misanthrop, dem Eingebildeten Kranken gethan, musste er erst diese Gefühle in sich selber erleben. Um uns den Charakter eines Heuchlers, eines Geizigen in ihrer ganzen Widerwärtigkeit und Naturwahrheit vorzuführen, musste sein Gemüth auch im Stande sein, sich in das innere Leben dieser, ihm so sehr widerstrebenden Charaktere zu versenken. Zugleich musste er in der Schilderung der letzteren fortwährend eine feine, gebildete Natur, seinen eigenen höheren, sittlichen Standpunkt durchscheinen lassen; wie hätte sonst die Darstellung uns angenehm berühren können? Diese Eigenschaften durften ihm ebenso wenig fehlen, wie dem Tragiker Shakspeare. Als Komiker musste er ferner mit dieser Tiefe des Gemüths, diesem sittlichen Ernst eine Milde vereinigen, deren es zur tragischen Darstellung solcher Gegenstände nicht bedarf. Um durch die poetische Schilderung des Lasters im allgemeinen sittliches Wohlgefallen zu erregen, bedarf es nur des eigenen richtigen sittlichen Gefühls; um uns jedoch durch eine komische Darstellung desselben zu erheitern, muss der Dichter sich eine Milde in der Beurtheilung fremder Schwächen angeeignet haben, welche ihn hindert, sie mit der Bitterkeit der Satire und der Ironie zu geisseln. In welcher gehässigen Gestalt das

nackte Laster vor uns tritt, wenn der Geist des Dichters sie weder als Tragiker durch die Kraft, mit welcher er sie ausstattet, adelt, noch mit der Milde auffasst, ohne welche keine ächte Komik sich denken lässt, zeigen die vielgepriesenen englischen Humoristen. Shakspeare besass diese Milde nicht, wie Gervinus seltsamerweise rühmend bemerkt, und deshalb war er nur im Stande, leichtere Schwächen komisch zu bearbeiten. Man vergleiche seinen Timon mit dem Misanthrop. Man denke an Sheridan's Lästerschule, an Thackeray's *Vanity fair*, an Boz' *Martin Chuzzlewit*, an Shakspeare's Troilus und Cressida, an den *Volpone* und andere Stücke von Ben Jonson. Da finden wir überall herbe Satire oder bittere Ironie; bei Thackeray und Sheridan muss sogar die Naturwahrheit der Charaktere darunter leiden. Bei Molière hingegen finden wir die grösste Kraft und Naturwahrheit, sittlichen Ernst mit Milde gepaart. In Vergleich mit jenen englischen Werken möchte man von dem *Misanthrop*, selbst von dem *Tartuffe* behaupten, es „lache über ihnen ein ewig heiterer Himmel".

Diese ächt christliche, oder wenn man will, künstlerische Milde des Gefühls zeigt sich also bei dem Komiker in der Behandlung ihm persönlich widerwärtiger Stoffe darin, dass er dieselben nicht von dem drückenden Standpunkte persönlicher Nähe auffasst, dass er die Gefühle des Widerwillens und Hasses nicht die Oberhand in seiner Seele gewinnen lässt. Obgleich er uns den Gegenstand in seiner ganzen Gehässigkeit vorführt, muss fortwährend die komische Heiterkeit in ihm, in seiner Darstellung vorwiegen, damit dieselbe in uns wieder erregt werde. Jene Milde, jene Erhebung über alles Persönliche zum Reinmenschlichen, Allgemeinen zeigt sich aber bei Molière vielleicht noch mehr, wo er nicht ihm fremde, widerstrebende, sondern eigene, ihn selbst auf's äusserste erregende Gefühle vom komischen Standpunkte zu bearbeiten, auch sie von aller persönlichen Bitterkeit zu befreien, sich ihnen gegenüber von dem Standpunkte des persönlichen Gefühls auf den des praktischen Verstandes zu erheben, und uns durch die Darstellung derselben zu erheitern suchte. Da hiess es in der That:

„Den Tod in der eigenen Brust
Den sterbenden Fechter gespielet."

Wir wüssten keinen Dichter zu nennen, der sich in demselben Masse, wie Molière in seiner Frauenschule, dem *George Dandin*, *Misanthrop*, und vor allem in dem Eingebildeten Kranken, über seine persönlichen Gefühle zu erheben gewusst hätte. Shakspeare war erst recht nicht dazu im Stande. Als Tragiker bedurfte er dessen auch nicht. Er hätte nicht die Gefühle Hamlet's, wie Molière in seinem Misanthrop, vom Standpunkte der Komik oder des reinen Humors darzustellen vermocht. Shakspeare brauchte in seinem *Hamlet* im Grunde nicht den sterbenden Fechter zu spielen; er war selber dieser Fechter, und gab nur dem, was ihn persönlich bewegte, den gewaltigsten, allgemeinmenschlichen Ausdruck. Molière in seinem *Dandin*, *Misanthrop* etc. und in dem Eingebildeten Kranken that mehr. Den Tod in der eigenen Brust, suchte er den gesunden Fechter zu spielen. „Shakspeare's Inneres war noch nicht beschwichtigt, wenn es zum Dichten kam," sagt Rümelin S. 143, „die Anfechtungen des Tages, die wechselnden Affecte zittern noch nach." In dieser Hinsicht wurde Shakspeare, wie Rümelin richtig bemerkt, von Göthe übertroffen. Und Molière stand darin wieder so hoch über Göthe, wie Göthe über Shakspeare. Man braucht nur den *Misanthrop* mit Göthe's *Tasso* und Shakspeare's *Hamlet* zu vergleichen. Molière's Gemüth personificirt sich im *Misanthrop* selber, Göthe's im *Tasso*, Shakspeare's im *Hamlet*. Die Charaktere, welche die gewöhnliche reale Wirklichkeit vertreten, sind im *Hamlet* besonders: Polonius, Laertes, Rosenkranz und Güldenstern, im *Tasso* der Antonio, im *Misanthrop:* Philinte, Celimene, Arsinoé und die Hofleute. Molière's Gemüth hat es über sich vermocht, auch diese ihm widerstrebenden Charaktere mit einer Kraft und Naturtreue, und zugleich mit solcher Anmuth und Milde zu schildern, dass sie statt des Widerwillens eine Art von Behagen und Wohlgefallen erregen. Er hat sie zugleich mit fester, sicherer Hand gezeichnet. Nirgends merkt man, dass irgend ein persönliches Gefühl der Liebe, des Hasses oder der Bitterkeit diese Hand einen Augenblick habe zittern lassen. Ueber Shakspeare's Darstellung der Weltleute im *Hamlet* hat schon Rümelin das Gegentheil ausgesprochen. In Göthe's *Tasso* kann man manchmal das Gefühl des Zornes über den kalten Weltmann Antonio nicht zurückhalten. Während also Göthe und Shakspeare, ersterer bekanntlich ohne es zu wollen und zu

merken, ihren Gegnern ungerecht geworden sind, wusste das Gemüth Molière's auch diese mit allgemein menschlicher Liebe zu umfassen, des Spruches eingedenk: „Wer sich ohne Sünde fühlet, werfe den ersten Stein auf sie." Einige unserer Shakspearekritiker, Herr Kreyssig an der Spitze, haben in ihrer Gutmüthigkeit sogar den Misanthrop - Molière gegen seine eigene Darstellung in Schutz genommen und ihm vorgeworfen, er wäre selber von den Ansichten jener Hofleute befangen gewesen: das beste Zeugniss von der Milde und Grösse des Dichters, wie von der Schwäche seiner Kritiker.

Um die sittliche Tiefe und Reinheit des Molière'schen Gemüths durch den Gegensatz desto fühlbarer zu machen, erlauben wir uns noch auf zwei andere Männer hinzuweisen: Heine und Hoffmann. Die Frivolität, mit welcher sich der erste über seine inneren und äusseren Leiden zu erheben suchte, ist bekannt. Von Hoffmann erwähnen wir nur Folgendes. Als er einst in seiner Krankheit vom Arzte gebrannt worden, und ein Freund ihm gerade in dem Augenblicke einen Besuch abstattete, empfing er denselben mit den Worten: „Riechst du den Braten schon?" Auch das war eine Art der Erhebung des Geistes über den Körper; auch der kranke Hoffmann bemühte sich in diesem Augenblick, den Gesunden zu spielen; aber anders als Molière. Molière besass ein tiefes, für alles ächt Menschliche empfängliches, über jeden selbstischen Egoismus erhabenes Gemüth; und deshalb vermochte er es, seine inneren und äusseren Leiden mit Ergebenheit und Geduld zu tragen, und sie auf dieselbe rein menschliche Weise, mit denselben Gefühlen zu betrachten und darzustellen, wie er die eines andern betrachtet und dargestellt haben würde. Jene konnten gerade da, wo sie sich über ihre persönlichen Gefühle zu erheben suchten, das Verbitterte ihrer Gemüthsstimmung nicht verbergen.

Und endlich, wenn uns der Dichter in seinem Bürgeredelmann, im *Pourceaugnac*, in dem Sganarell, dem Arzt wider Willen, und in so manchen anderen Werken die ergötzlichsten Bilder tief unter ihm stehender Wesen vorführt — wie hätte selbst da seine Darstellung derselben unser Wohlgefalerregen können, wenn er sich blos äusserlich in ihre Lage und Natur hineingedacht; wenn er sich nicht mit seinem milden, für alles Menschliche offenen und empfänglichen Ge-

müth in dieselben hineingefühlt hätte? wenn er, der hochgebildete Mann, der im Stande war, den feinsten Hofmann auf eine ihm angemessene Weise redend und handelnd vorzuführen, nicht mit seiner ganzen Persönlichkeit auch in diese niederen Geschöpfe seiner Phantasie aufgegangen wäre?

Wie wenig es Molière an Gemüth fehlte, hat er schon auf eine directe Weise bei den Liebenden seiner Stücke, die unmittelbar unser Interesse erregen sollen, in der Rolle des Alcest, des Arnolph, des Eingebildeten Kranken, in dem Chrysale der Gelehrten Frauen u. s. w. zur Genüge gezeigt. Nur durfte er als Komiker auch da diese Gemüthsseite nicht als solche hervortreten lassen, damit nicht das Gefühl, sondern der praktische Verstand in uns angeregt werde.

Ja man kann behaupten, dass Molière sich, wie Göthe, gerade durch das Gefühl in der Wahl seiner Stoffe leiten und bestimmen liess.

Und endlich die Phantasie? Sollte der gewaltigste Verstand, selbst in Verbindung mit dem tiefsten Gemüth, hinreichen, um einen Komiker zu bilden? und zwar einen Komiker wie Molière? Sie wären nicht einmal im Stande, ein komisches Kunstwerk zu geniessen.

Der reine Verstand merkt blos die Widersprüche des menschlichen Daseins. Er vermag nur dieselben zu erkennen, nicht über sie zu lachen, nicht einmal sich darüber zu ärgern. Der grösste, gewaltigste Verstand wäre höchstens im Stande, die Widersprüche, welche er im Leben, in den Leidenschaften und Charakteren der Menschen entdeckt hat, auch unserem Auge blosszulegen und klar zu machen; und wenn wir die Darstellung dieser Widersprüche nur mit dem Verstande auffassten: so würden auch wir höchstens durch dieselbe belehrt werden.

Ebenso wenig vermöchte der praktische Verstand allein, ein komisches Kunstwerk zu bilden oder zu geniessen. Auch er kann nur die Widersprüche entdecken, welche sich in den Worten, Gedanken und Handlungen der Menschen offenbaren. Auch ihm würde ein solches Kunstwerk nur zur Belehrung dienen. Sollen wir durch dasselbe komisch angeregt werden, so muss eigene Phantasiethätigkeit hinzukommen. Freilich steht der Komiker auf dem Standpunkte des praktischen Verstandes; aber nur in demselben Sinne, wie der Tragiker auf dem des Gefühls. Das Gefühl und der praktische

Verstand sind für beide der Boden und die Richtung, auf welchem und in welcher sich ihre Phantasiethätigkeit zu entwickeln hat, um auf diesem Boden und in dieser Richtung auch uns anzuregen. Ohne Phantasie aber wäre der Künstler nimmer im Stande, ein komisches Kunstwerk hervorzubringen, und ebenso wenig wir, es zu geniessen.

Der Verstand des Künstlers kann also jene Widersprüche nur erkennen; sein Gefühl kann durch dieselben nur unangenehm berührt werden, und die Phantasie allein vermag ihn auf den Standpunkt des praktischen Verstandes hinüber zu retten, von welchem es ihm gelingt, dieselben so zu betrachten, als ob sie blos mit diesem Verstande, nicht mit seinen Gefühlen in Widerspruch stünden. Die Widersprüche bleiben bestehen, ebenso wie im Tragischen. Aber auch hier sind sie nur der Ausgangspunkt, der Boden, auf welchem der Dichter festen Fuss fasst, um sich dann durch seine Phantasie in das gelobte Land des praktischen Verstandes hinübertragen zu lassen.

Der gewöhnliche Lustspieldichter, der, wie Shakspeare und Calderon in ihren Phantasie-Komödien, sich weder auf eine tiefkomische noch tragische Darstellung der Widersprüche des menschlichen Lebens und menschlicher Charaktere einlässt; der sich mit einer oberflächlichen Schilderung sogenannter idealer Figuren begnügt, und nur durch phantastische, heitere Abenteuer unsere Phantasie zu beschäftigen sucht: der bedarf freilich nicht jener tieferen Geistes- und Herzenseigenschaften, jener Kraft der Phantasie, welche die Tragödie erfordert. Zur Hervorbringung oberflächlich gehaltener idealer und anderer, ebenso oberflächlicher niedrig-komischen Figuren, denen einige ganz allgemein gehaltene Witze oder komische Redensarten in den Mund gelegt werden, bedarf es nur einer leichteren Phantasiethätigkeit.

Shakspeare brauchte in seinen Komödien blos das phantasieanregende Element, welches schon in den Stoffen lag, heraus zu arbeiten. Wenn er letztere selber erfunden hätte, so wäre ihm freilich dafür einiges Verdienst zuzuerkennen; aber auch das ist nicht der Fall. Wie sehr ferner der Mangel an aller tieferen und bestimmten Charakteristik die Behandlung jener Stoffe erleichtern musste, haben wir früher gezeigt. Und trotzdem ist es ihm nicht immer gelungen, die Phantasie auf jene

allgemeine, oberflächliche Weise zu befriedigen. Mangel an Kunstsinn und sittlichem Takt lassen ihn nur zu häufig die Grenze überschreiten. Durch den Widerspruch des Verstandes und des sittlichen Gefühls wird der Phantasiegenuss gestört. Er bemüht sich nicht, seine Stoffe auf eine komische Weise zu Gegenständen des ästhetischen Wohlgefallens umzuwandeln, so in Ende gut — Alles gut, Viel Lärmen um Nichts etc. Dass er den unangenehmen Eindruck des Hauptthemas durch komische Nebenscenen zu mildern sucht, während er das Hauptthema selber weder auf eine gründliche Weise komisch noch tragisch bearbeitet, ist unkünstlerisch und verlorene Mühe. Der wahre Komiker soll, wie Molière, das Hauptthema selber auf eine tiefe, gründliche und zugleich komische Weise behandeln. Selbst wo der Inhalt der Shakspeare'schen Komödien die Phantasie angenehm beschäftigt, in Wie es Euch gefällt und dem Heiligen Dreikönigsabend, fehlt es dem Ganzen an Tiefe. Nur einmal versuchte es der Dichter, in einem fünfaktigen Stück die prosaische Wirklichkeit in einen Gegenstand komischen Wohlgefallens umzuwandeln, in den Lustigen Weibern von Windsor. Wie wenig ihm dies gelungen, hat Frenzel (im Prutz'schen Museum, 1868) zur Genüge nachgewiesen. Rümelin nennt das Stück das schwächste aller seiner Werke.

Schon zu Molière's Possen, wo es sich im Ganzen nicht um die gründliche Schilderung widerwärtiger Charaktere, um die komisch poetische Darstellung herber persönlicher Erfahrungen handelt, bedurfte es einer grösseren Phantasiethätigkeit als zu Shakspeare's Komödien.

Der Mangel an Bestimmtheit in den Charakteren und Bestrebungen, Reden und Handlungen der Shakspeare'schen Personen, der feine Rock, den sie anhaben, oder ihre höhere gesellschaftliche Stellung, der vornehme, darum aber noch nicht poetische Inhalt ihrer Gespräche (letztere drehen sich nicht, wie bei Molière, um die prosaische, gewöhnlich bürgerliche Wirklichkeit, sondern um Krieg, Jagd, Liebeleien und Witzeleien allgemeiner Art), das Phantastische der Abenteuer, mit Einem Worte, das Vornehme und Ungebundene sind lauter Eigenschaften, die schon in den Stoffen jener Stücke begründet lagen, und die man dem Dichter nicht als Vorzug anrechnen darf; im Gegentheil, sie setzten von vorn-

herein seine Phantasie in Bewegung und erleichterten ihm die Anregung unserer Phantasie, des ungebundenen, über die prosaische Wirklichkeit sich erhebenden Denkens. Gerade Shakspeare konnte sich im Grossen und Ganzen damit begnügen, uns in den Gesprächen seiner Helden ein blosses Abbild der wirklichen Welt vorzuführen, nämlich der Welt jener vornehmen und feinen Cavaliere, die er selber kennen zu lernen Gelegenheit genug hatte. Wo er keine komische Wirkung hervorbringen wollte, brauchte er fast nur die vornehme Wirklichkeit seiner Zeit in die nicht selbst erfundenen Stoffe hinein zu tragen, um einer Einwirkung auf unsere Phantasie sicher zu sein. Molière hingegen, dem man wegen seiner prosaischen, aus der bürgerlichen Wirklichkeit entlehnten Stoffe den Vorwurf macht, er begnüge sich damit, ein getreues Abbild der Wirklichkeit zu entwerfen, dessen grösstes Verdienst man in der Beobachtungsgabe sucht, und den man wegen Mangel an Phantasie tadelt, Molière bedurfte schon in seinen Possen einer regeren Phantasiethätigkeit. Eben weil die Stoffe derselben der prosaischen Wirklichkeit entnommen sind und an sich unserer Phantasie keine besondere Befriedigung gewähren, musste er das, was ihnen poetisches Interesse verschaffen konnte, von seinem eigenen Geiste hinzuthun. Gerade diese gemeine Wirklichkeit durfte uns nicht in ihrer wahren Gestalt vorgeführt werden. Ihr gegenüber musste sich die Phantasie des Dichters fortwährend auf den Standpunkt der Komik, des praktischen Verstandes hinaufschwingen, um von dieser Stellung aus durch eigene angestrengte Geistesthätigkeit die Mängel der prosaischen Stoffe zu ersetzen. Hält aber unsere Aesthetik gar den praktischen Verstand selbst noch für prosaisch? nun, desto besser! In dem Falle hatte die Phantasie des Dichters doppelte Hindernisse zu bewältigen, das Prosaische der Stoffe und dasjenige des Standpunkts, von welchem aus er diese Stoffe zu Gegenständen komischen Wohlgefallens umzugestalten wusste.

Schon für die Possen musste Molière eine grosse Sammlung komisch wirkender Worte, Reden und Handlungen in seiner Phantasie aufgespeichert haben, die ihm bei jeder Gelegenheit zu Gebote standen. Da die Wirklichkeit und die Lecture ihm deren schwerlich eine ausreichende Menge bot, musste

er aus eigener Kraft sie hervorzubringen im Stande sein. Shakspeare, bei dem unsere Kritiker alles aus der schöpferischen Phantasie herzuleiten suchen, konnte auch in seinen komischen und witzigen Scenen mit einer blossen Copirung der Wirklichkeit ziemlich weit reichen, weil das eigentlich Komische bei ihm keine grosse Stelle einnimmt, seine Witze fast nur Wortwitze sind und sich unaufhörlich um das Verhältniss der Geschlechter zu einander drehen. Derlei Witze sollen damals im wirklichen Leben eine bedeutende Rolle gespielt haben. Molière hingegen, dessen Genie unsere Shakspearekritiker auf eine feine Beobachtungsgabe beschränken, konnte, bei der Mannichfaltigkeit, der moralischen und ästhetischen Hässlichkeit oder Niedrigkeit der Gegenstände, welche er bearbeitete, bei der Tiefe und Gründlichkeit, mit welcher er dieselben erschöpfte, mit einem blossen Abschreiben der Wirklichkeit nicht weit kommen; besonders in den Charakter-Komödien, wo er alles, was sich nicht auf die darzustellenden Gedanken und Charaktere bezog, strenge abwies, nie durch ganz allgemein gehaltene Witze zu unterhalten, und trotzdem durch Worte, Gedanken und Handlungen überall nur komisch zu wirken suchte. Letztere Aufgabe wurde endlich noch dadurch erschwert, dass er nicht den Pöbel, sondern anständige Leute zum Lachen zu bringen sich bemühte. Auch war er sich dieser Schwierigkeit wohl bewusst. „Es ist nicht so leicht als man denken sollte," heisst es in der Kritik der Frauenschule, „anständige, gebildete Leute zum Lachen zu bringen." Woher hätte ein von so vielen Arbeiten überhäufter Mann wie Molière, zugleich Theaterdirector, Regisseur, erster Schauspieler und Schauspieldichter seiner Truppe (und eine wie grosse Menge Meisterwerke schrieb er in den letzten 15 Jahren seines Lebens, die er in Paris zubrachte?) woher hätte er die Zeit nehmen sollen, um aus dem wirklichen Leben alle die einzelnen komischen Züge zu sammeln, die sich in seinen Werken vorfinden? Und konnten überhaupt das Laster und die Verkehrtheit ihm von der Wirklichkeit in solcher erheiternden Form geboten werden? Der Phantasie Molière's musste also eine ganz andere Menge komisch wirkender Worte und Handlungen zu Gebote stehen, als Shakspeare, in dessen Komödien und Heinrich IV. das Komische nur episodisch auftritt, sogenannte ideale Cha-

raktere hingegen, oder phantastische Geschichten das Hauptthema bilden.

Doch, von allem Uebrigen abgesehen! schon deshalb, weil Molière in den naturgetreuen Schilderungen, welche er entwirft, nur selten den Personen seinen eigenen Geist leiht, war es, selbst in seinen Possen, schwieriger, komisch zu wirken, als mit Shakspeare's Falstaff und seinen Witzbolden. Wo letzterer uns die Witzgefechte seiner Helden und Narren vorführt, brauchte er sich nicht auf einen niedrigeren Standpunkt herabzulassen, um denselben dann mit seiner höheren Natur zu durchleuchten; den Witz, welchen er ihnen leiht, konnte er unmittelbar aus der eigenen Seele schöpfen. Shakspeare brauchte also nicht durch eigene Kraft der Phantasie eine Doppelexistenz zu führen; sich mit derselben in das Dasein eines niedrigeren, beschränkteren Geistes zu verlieren, sich zu solchen Wesen zu verengern und zu verkleinern, und zugleich mit dieser Verengerung und Verkleinerung seines Selbst, sich auf dem höheren, komischen Standpunkte zu erhalten, von welchem aus jene Wesen dargestellt werden müssen, wenn sie überhaupt geistiges, sittliches, ästhetisches Interesse einflössen sollen. Dies alles thut Molière in seinen Possen; und in den eigentlichen Charakter-Komödien ist es in noch höherem Masse der Fall. Letztere erforderten nicht nur neben derselben Tiefe eine grössere Milde des Gemüths, dieselbe Höhe sittlicher Bildung und Kraft des Geistes, einen höheren Grad von praktischem und künstlerischem Verstand, sondern auch dieselbe Kraft der Phantasie wie die Tragödien Shakspeare's, seiner Phantasie-Komödien nicht zu gedenken.

Die Charaktere des Geizigen, des Tartuffe, Don Juan, Alcest, der Bürgeredelmann, der eingebildete Kranke, die Hauptpersonen im *George Dandin* und in der Frauenschule sind schon an sich mit derselben Kraft der Phantasie geschildert wie die Helden der Shakspeare'schen Tragödien. Sie zeigen zum Theil dieselbe Gewalt und Tiefe der Leidenschaft oder der Charakteristik im allgemeinen, und besitzen daneben eine schärfer abgegrenzte Individualität. Freilich macht sich bei Shakspeare der relative Mangel an Individualität nicht fühlbar, weil, wie schon bemerkt, im Tragischen die Kraft der Leidenschaft Phantasie und Gemüth mit sich fortreisst

und beide nicht so sehr auf die kleineren Verschiedenheiten in den menschlichen Charakteren achten; das Komische hingegen wendet sich vorwiegend an den unterscheidenden Verstand, und bedarf deshalb neben der Allgemeinheit einer grösseren Individualisirung. Und gehört denn nicht mehr Phantasie dazu, um in einem und demselben Bilde mit dem Allgemeinen zugleich das Individuelle, und dies auf eine solche Weise hervortreten zu lassen, dass durch die scharf abgegrenzte Individualität die allgemein menschliche Bedeutung des Charakters noch gehoben wird, als sich mit der Darstellung einer mehr allgemein gehaltenen Leidenschaft zu begnügen? Um zu erkennen, mit welcher Kraft der Phantasie die oben angeführten Molière'schen Charaktere geschildert, mit welcher rein tragischen, fast nur von Shakspeare erreichten Gewalt der Leidenschaft einzelne derselben erfüllt sind, muss man sie freilich ausser dem Zusammenhang mit ihrer Umgebung betrachten. Im Zusammenhang tritt dies weniger hervor, weil jene Charaktere in den Situationen, in welchen der Dichter sie vorführt, und in Verbindung mit den übrigen Personen komisch wirken, also vorwiegend unsern praktischen Verstand anregen.

Wir müssen hier noch auf eine schon den Shakspeare'schen Komödien gegenüber gemachte Bemerkung zurückkommen. Die Thätigkeit der Phantasie bei der Bildung menschlicher Charaktere zeigt sich innerlich darin, dass der Dichter sich vollständig in dieselben hineinzusetzen vermag; dass er mit seinem ganzen Wesen in ihnen aufgeht, ohne darum das Bewusstsein seiner Persönlichkeit zu verlieren; äusserlich darin, dass er dasjenige, was er in dieser Doppelexistenz denkt, fühlt und will, auch auf eine für uns erkennbare, wirksame Weise darzustellen versteht. Nun braucht aber die Phantasie sich offenbar weniger anzustrengen, um sich in die Gedanken, Gefühle und Bestrebungen gleichgesinnter als in die anders denkender Wesen zu versetzen. Manche Dichter waren nur da wahrhaft gross, wo es galt, ihre eigenen Gefühle in ihre Geisteswerke niederzulegen; manche pflegten in den Hauptcharakteren derselben nur sich selber zu schildern. Man hat bemerkt, dass Göthe's Männer und Heldengestalten fast alle unter sich und mit ihm eine grosse Familienähnlichkeit haben; dass es Cervantes nur in einem Werke gelun-

gen, sich zur Höhe der Meisterschaft hinaufzuschwingen; dass man bei Schiller stets in irgend einem Punkte, bei Byron überall den Verfasser herausfühle. Andere Dichter hingegen, und in dieser Beziehung steht Molière obenan, selbst über Shakspeare, waren im Stande, sich in die verschiedenartigsten Charaktere aller Menschen und Stände zu versetzen und deren Gefühle und Gedanken auf die klarste, objectivste und zugleich kräftigste Weise zu schildern. Besonders schwierig für einen Mann von Molière's Gemüth, von Molière's Geist und Bildung, musste es sein, sich in die Gefühls- und Denkungsart ungebildeter, niedriger Geister, kleinlicher, gemeiner Seelen zu versenken. Nun sollte er aber gar durch die Darstellung solcher Creaturen unser Interesse erregen. Shakspeare brauchte selbst in Macbeth und Richard III. nur das Gewaltige dieser Naturen und ihrer Schicksale, wie sie ihm von der Sage und Geschichte überliefert worden, in ihrer ganzen Kraft hervortreten zu lassen. Wenn auch jene Charaktere und ihre Bestrebungen, vom Standpunkte der Sittlichkeit betrachtet, keine Theilnahme einzuflössen vermögen; die Kraft ihres Geistes, ihrer Leidenschaften und Gefühle, das Gewaltige ihres Geschicks als solches muss uns unwiderstehlich fortreissen und unsere Theilnahme fesseln. Shakspeare brauchte nur unmittelbar die Kraft seines Geistes, seiner Gefühle und Leidenschaften in die Darstellung dieser Gestalten und ihres Schicksals hinein zu legen. Bei der Bearbeitung eines Stoffes wie Romeo und Julia, war dies in noch höherem Masse der Fall. Freilich gehörte eine wahre Riesenphantasie dazu, um dies auf eine solche Weise zu thun, wie es von Shakspeare geschehen; die Aufgabe wurde jedoch dadurch erleichtert, dass er seinen Gefühlen nur den gewaltigsten Ausdruck zu geben, seiner Phantasie keine Schranken anzulegen brauchte, oder ihr manchmal keine Schranken anlegte, wo er es hätte thun sollen, wie in Timon, Lear, Coriolan, Romeo und Julia, Othello etc. (vergl. Rümelin).

Bei Molière, dem Dichter komischer Charakter-Schauspiele, dem Verfasser des *Tartuffe*, des *George Dandin*, des Bürgeredelmanns, des Eingebildeten Kranken, hätte dies nicht genügt.

Zuerst musste er sich mit seiner edlen Natur vollständig in die Sinnesart eines Geizigen, eines Heuchlers und anderer

niedriger Charaktere aufgehen lassen, und derselben den klarsten, kräftigsten Ausdruck geben. Zugleich durfte er aber seine eigene höhere Bildung und edlere Natur nicht verleugnen; ja, gerade sie musste vor allem in der Darstellung jener niedrigen Wesen hervortreten; denn wie hätte diese sonst unser Gefallen erregen können! Dieselben Worte und Handlungen, welche scheinbar nur den Zweck haben, irgend einen niedrigen oder gehässigen Charakter naturgetreu zu schildern, sollen in dem Zusammenhange, worin sie uns entgegentreten, den überlegenen sittlichen Geist, das Gemüth und die Phantasie des Dichters hervorleuchten lassen. Ja, trotz der Naturwahrheit und Tiefe des entworfenen Bildes, trotz der Kraft, mit welcher die Charaktere ihren Gefühlen Ausdruck zu geben wissen, dürfen letztere auf *unser Gefühl* gar keinen Eindruck machen; denn sie könnten uns nur unangenehm berühren.

Die niederen Personen, welche uns der Dichter vorführt, sollen sich, in den verschiedensten Lagen, auf die ihrem besondern Charakter, ihrer Leidenschaft angemessene Weise, benehmen; der Geizhals, der Heuchler, der eingebildete Kranke, die habgierige Stiefmutter, welche ihrem Manne Liebe heuchelt, um die Kinder erster Ehe um ihr Vermögen zu betrügen, und wie sie weiter heissen mögen, sollen die niedrigen Gefühle und Leidenschaften, welche sie beherrschen, sie hastig und unruhig umhertreiben, die Schlechtigkeit ihres Charakters in an sich ernsten Situationen offenbaren. Der Dichter darf sie in diesen Situationen nicht, wie Shakspeare'sche Narren und Tölpel, Witze machen lassen, um uns ein gnädiges Lächeln abzulocken; kein Wort soll er ihnen in den Mund legen, sie keine Handlung verrichten lassen, welche nicht den Zweck hätten, jene Leidenschaft und die Niederträchtigkeit ihres Charakters immer genauer, tiefer und kräftiger zu schildern; durch alle ihre Reden und Handlungen soll er nur jene Nachtseiten des menschlichen Herzens auf's Getreueste und Gewaltigste hervorzukehren bemüht sein. Und zugleich müssen diese Reden und Handlungen uns in einem solchen Zusammenhange vorgeführt werden, dass nicht ihre wahre sittliche Bedeutung als solche unser Gefühl, sondern nur der Widerspruch zwischen Zweck und Mittel, dem beabsichtigten und wirklichen Erfolg, der sich in ihnen offenbart, unsern praktischen Verstand zur Thätigkeit anrege. Diesen Widerspruch, der allein eine ko-

mische Wirkung hervorzubringen vermag, soll der Dichter in jenen an sich ernsten Reden und Handlungen stets so vorführen, mit dessen Anschauung so sehr unsere Phantasie zu beschäftigen wissen, dass wir darüber den unangenehmen Eindruck, welchen sie sonst machen müssten, vergessen, ja dass dieser Eindruck vor dem Gefühl jenes Widerspruchs gar nicht aufzukommen vermag. Nur die Phantasie des Dichters ist im Stande, menschliche Charaktere auf eine kräftige, anschauliche Weise zu schildern. Wie viel Phantasie gehört aber dazu, um einen gehässigen Charakter fünf Akte hindurch so reden und handeln zu lassen, dass wir ein naturgetreues, tiefes und im Grunde ernstes Bild von seiner Schlechtigkeit erhalten, und dass zugleich unsere Aufmerksamkeit fortwährend nur durch den Zusammenhang und die Form, in welchen uns seine Worte und Handlungen entgegentreten, in Anspruch genommen werde, damit wir durch die Wirkung dieser Form, über das Gefühl des Widerlichen hinweg, auf den Standpunkt des praktischen Verstandes emporgetragen, uns an jenem naturgetreuen Bilde schlechter und niedriger Leidenschaften zu ergötzen vermögen?

Und wenn endlich der komische Dichter, wie Molière, sich nicht damit begnügt, ihm persönlich fremde Gefühle, wie den Geiz und die Heuchelei, zu schildern; wenn er es unternimmt, in den Rollen sittlich und geistig niedriger und gemeiner Charaktere wie Arnolph, Dandin, Argan (dem eingebildeten Kranken), in der Rolle des edlen Alcest, seine eigenen Gefühle, ja seine Furcht vor dem Tode komisch darzustellen? Da sehen wir die Anforderungen, welche er an seine Phantasie zu stellen hatte, noch wachsen. Man vergleiche den Stoff von Romeo und Julia mit dem des Eingebildeten Kranken. Romeo und Julia zeigen, wie die sich ganz hingebende Leidenschaft der Liebe selbst über den Tod triumphirt: ein Gedanke, der, wenn man ihn nur aussprechen hört, die Phantasie zu begeistern und auf einen poetischen Standpunkt emporzuheben vermag. Gelingt es nur dem Dichter, ihn unmittelbar auf eine kräftige Weise zur Anschauung zu bringen, so sind wir gefesselt. Anders mit dem Eingebildeten Kranken! Seine ekelhaften Zustände, wie Schlegel zum höchsten Lobe des Dichters bemerkt, die Furcht vor dem Tode, die ängstliche Sorge eines Menschen um seine Ge-

sundheit sollen fünf Akte hindurch unser ästhetisches Interesse erregen, anregend und befriedigend auf uns wirken. In Romeo und Julia brauchte der jugendliche, von der Allmacht der Liebe erfüllte Geist des Dichters sich nur seinen eigenen edlen Gefühlen zu überlassen und dieselben künstlerisch zur Darstellung zu bringen. Hätte Molière sich von seinen Gefühlen, seiner eigenen Todesfurcht fortreissen lassen und uns dieselbe unmittelbar vorgeführt: sein Werk würde niederdrückend auf uns gewirkt haben. Er musste sich selber verleugnen, seine Phantasie sich in einem ganz andern Sinne als Shakspeare über die prosaische Wirklichkeit, sie musste sich über seine persönlichen Gefühle erheben.

Wir haben gesehen, wie Molière's Gemüth die Welt von der ernsten Seite betrachtete, und uns dieselbe, trotz der komischen Form, in welcher sich der Ernst verbirgt, im Grunde von dieser Seite vorführt. Heiter erscheint das Leben nur demjenigen, der nicht in dessen Tiefen eingedrungen ist; und selbst auf der Oberfläche tritt diese Heiterkeit nicht so häufig zum Vorschein:

„Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“

So hat sich denn die Komödie meist darauf beschränkt, das Leben auf der Oberfläche zu schildern. Sobald Shakspeare in seine Tiefen eindrang, sobald er sich nicht mehr mit einer blos allgemeinen, skizzenhaften oder episodischen Schilderung menschlicher Charaktere begnügte, gewann auch bei ihm die tragische, ironische, satirische Anschauung die Oberhand. In Molière's tiefsten Werken hingegen, seinem Geizhals, *Don Juan*, der Frauenschule, dem *Tartuffe*, dem *Misanthrop*, dem Eingebildeten Kranken finden wir komische Darstellungen menschlicher Leidenschaften und Charaktere, menschlicher Laster und Verkehrtheiten, welche an Kraft nicht einmal von dem Tragiker Shakspeare übertroffen werden.

In seinem ganzen Ernst tritt das Leben vor uns, aber die Kunst hat diesen Ernst mit heiterem Scheine umhüllt:

„Aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.“

Um zu fühlen, welche Kraft der Phantasie dazu gehörte, diese Wirklichkeit mit solchem Scheine zu umhüllen, braucht man sich nur den Hypochonder mit seiner habsüchtigen Frau, jene Charaktere, Leidenschaften und Zustände, in der

Tiefe, wie sie uns der Dichter in den genannten und noch anderen Komödien vorführt, als wirklich vorzustellen, ihres heiteren Scheines entkleidet. Welchen Eindruck würde diese Wirklichkeit auf uns machen? Man denke sich ferner, dass Molière den Tod vor Augen sah, als er es unternahm, die Seelenqualen eines eingebildeten Kranken zu schildern; dass ihm die Heuchelei eines Tartuffe in tiefster Seele verhasst war; man suche sich in seine Lage zu versetzen — und dann frage man sich ernstlich, aller anderen Eigenschaften zu geschweigen, Eigenschaften des Gemüths und des sittlichen Charakters, welche Kraft, welche Freiheit der Phantasie dazu gehörte, diese Gegenstände auf eine so gründliche, tiefe und zugleich rein komische Weise darzustellen! Nicht einmal dem gewaltigen Aristophanes, dem einzigen ausser Cervantes, der sich an Kraft der Komik mit Molière vergleichen liesse, ist es gelungen, bei der Bearbeitung ihm persönlich widerwärtiger Stoffe (wie Kleon's in den Rittern) das Gefühl der Bitterkeit zu überwinden und seine Phantasie in souverainer Freiheit mit dem Gegenstande seines Hasses spielen zu lassen. Und welche Freiheit des Geistes, welche Kraft der Phantasie gehörte dazu, um, einen Fuss im Grabe, sich zu der komischen Schilderung der Qualen eines eingebildeten Kranken zu erheben!

Die Fähigkeit, persönliche Gefühle zu verobjectiviren, die ja bis zu einem gewissen Grade von einem jeden verlangt wird, der menschliche Charaktere vom poetischen Standpunkte schildern will, muss Molière in einem Grade eigen gewesen sein, wie man sie sonst bei keinem Dichter findet. Selber sterbenskrank, vermochte er es, kraft seiner Phantasie, sich in die Lage eines Mannes hinein zu versetzen, der sich nur für krank hält. Nicht auf einen Augenblick, sondern die ganze Zeit hindurch, während welcher er das fünfaktige Schauspiel schrieb und spielte, vermochte seine Phantasie ihn auf dieser Höhe der Selbsttäuschung zu erhalten. Von seinem körperlichen Zustande unabhängig, war sie im Stande, diejenige Persönlichkeit, welcher er seine eigenen Gefühle in den Mund legte, als einen Gegenstand der Komik zu behandeln und das Komische in der Form überall so hervortreten zu lassen, dass auch wir von der Darstellung dieses Stoffes komisch angeregt und befriedigt werden müssen. Sie

wusste den Charakter des eingebildeten Kranken in eine Umgebung, in Lagen zu versetzen, ihn so zu individualisiren, dass die komische Wirkung ohne alle fremdartige Beimischung Shakspeare'scher Witze und Narren, auf die natürlichste Weise, aus den Charakteren und Lagen der handelnden Personen hervorgeht. Und als ob diese Schwierigkeiten dem Dichter noch nicht genügt hätten, stellt er dem eingebildeten Kranken einen Tartuffe in Frauenkleidern gegenüber, eine junge Frau, welche die Kinder ihres Mannes aus der ersten Ehe um ihr Vermögen zu betrügen sucht, welche, um ihn für sich zu gewinnen, die zärtlichste Liebe für ihn zur Schau trägt, und doch den Augenblick nicht abwarten kann, wo er das Zeitliche segnen werde. Wir glauben nicht zu weit zu gehen, wenn wir behaupten, dass die Aufgabe, welche Molière sich in diesem seinem letzten Werke gestellt, selbst die des Tartuffe an Schwierigkeit überbiete. Und wie hat er dieselbe gelöst? Der Engländer Lewes hat die Frage für uns beantwortet. Er stellt die Frauenschule, den *Tartuffe* und den Eingebildeten Kranken dem *Othello*, *Hamlet* und *Macbeth* seines Landsmanns Shakspeare an die Seite.

Also nicht blos wo der Dichter es unternimmt, widerliche Laster, wie den Geiz und die Heuchelei, auf's Genaueste und Tiefste zu schildern, gewinnt nirgends das Gefühl des sittlichen oder persönlichen Widerwillens die Oberhand (indem er das Widerwärtigste schildert, thut er, als sähe er es nicht; und doch! wie sollte er dasselbe naturgetreu und auf sittlich befriedigende Weise schildern, ohne von dessen Abscheulichkeit tief durchdrungen und ergriffen zu sein?) auch wenn er, selber von Eifersucht geplagt, in der Frauenschule, dem *Dandin* die Qualen der Eifersucht schilderte; wenn er in seinem *Misanthrop* die Gefühle darstellte, welche ihm sein eigenes Familienleben einflösste, und seine Stellung inmitten eines oberflächlichen, leichtsinnigen Hofes; wenn er, den einen Fuss im Grabe, uns die Seelenangst eines von Todesfurcht gepeinigten Hypochonders vorführt: überall wusste seine Phantasie die übrigen Seelenthätigkeiten zu beherrschen, überall vermochte er es, ohne die geringste Bitterkeit seine Gefühle, als wären es die eines andern, vom Standpunkt des rein praktischen Verstandes zu betrachten, sie „aufzulösen in ihre Bestandtheile“ und uns durch die Darstellung derselben

zu erheitern. Göthe meint, alle anderen Menschen übertreffe an Geistesgrösse der Feldherr, der mitten im Kugelregen sich seine volle Geistesfreiheit bewahre. Wir glauben, selbst dieser Feldherr werde von dem Verfasser des Eingebildeten Kranken überragt.

Man sieht also, wie sehr die Kritik Unrecht daran gethan, Molière's Charakter-Komödien, weil sie uns die Widersprüche des wirklichen, prosaischen Lebens, und nicht blosse Phantasiebilder vorführen, als das Komische der Beobachtung, als blosse Abbilder der Wirklichkeit zu betrachten. Shakspeare's Stoffe standen von vornherein auf dem Boden des Phantastischen. Seine Phantasie hatte nicht mehr das Prosaische der Wirklichkeit zu überwinden. Molière hingegen musste sich durch die fortwährende, angestrengteste Phantasiethätigkeit auf dem Standpunkte des praktischen Verstandes zu erhalten suchen, von welchem ihm jene Widersprüche und seine persönlichen Leiden nicht unangenehm, sondern ergötzlich und komisch erscheinen sollten. Die blosse Beobachtung der Aussenwelt und seines eigenen Innern konnte ihm jene Stoffe nur widerwärtig und unangenehm erscheinen lassen. Freilich musste er sie auf's Schärfste beobachten, sie in ihrer ganzen Tiefe begreifen und fühlen, eine Arbeit, deren der Phantasiedichter überhoben ist. Je schärfer er sie aber beobachtet, um so tiefer musste er das Unangenehme derselben empfinden, und um so mehr Kraft der Phantasie erforderte es, sich über dies Unangenehme zu erheben.

Aber nicht einmal die höchste Kraft der Phantasie und des Verstandes in Verbindung mit Tiefe des Gefühls würden dazu ausreichen, um die von uns geschilderten Aufgaben zu lösen; Kraft der Phantasie und des Verstandes, Tiefe des Gemüths, sittlicher Ernst müssen mit ächt christlicher Milde, mit Freiheit von allem rein selbstischen Wesen gepaart sein, wenn der Geist im Stande sein soll, sich über alle Gefühle des sittlichen Unwillens, persönlichen Hasses und persönlicher Sorgen hinweg, auf den freien Standpunkt der komischen Phantasie zu erheben.

Und in welchem Grade Molière endlich diese Milde besass, zeigt uns vor allem eins seiner herrlichsten Werke, der *Misanthrop*. Wahrscheinlich in diesem Sinne bemerkte denn auch Göthe, dass „kein Mensch sein eigenes Innere auf eine liebens-

würdigere und vollkommenere Weise offenbart habe, als Molière in seinem *Misanthrop*".

„Die Komödie ist," wie Schiller sich ausdrückt, „einerlei mit dem Höchsten, wonach der Mensch zu streben hat, frei von Leidenschaften zu sein, immer ruhig in sich und um sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über die Ungereimtheiten zu lachen, als über Bosheit zu zürnen und zu weinen." Dieses Ideal ist von keinem Dichter in solchem Grade und solchem Umfange verwirklicht worden, wie von Molière. Und je mehr er dazu geneigt war, das Leben von seiner ernsten Seite und in der Tiefe aufzufassen, je mehr er in der Wirklichkeit selber von den Leidenschaften zu dulden hatte und von den Lastern sich abgestossen fühlte, deren komisches Bild er uns in seinen Werken vorführt, um so mehr muss man in diesen Werken den Dichter und den Menschen bewundern.

Wir schliessen mit den Worten Göthe's: „Molière ist so gross, dass man immer von neuem erstaunt, wenn man ihn wieder liest. Niemand hat den Muth, es ihm nachzuthun." „Ich kenne und liebe Molière... Es ist nicht blos das vollendete künstlerische Verfahren, was mich an ihm entzückt, sondern vorzüglich auch das liebenswürdige Naturell, das hochgebildete Innere des Dichters. Es ist in ihm eine Grazie und ein Takt für das Schickliche, und ein Ton des feinen Umgangs, wie es seine angeborene schöne Natur nur im täglichen Verkehr mit den vorzüglichsten Menschen seines Jahrhunderts erreichen konnte. Menander halte ich für den einzigen Menschen, der mit Molière wäre zu vergleichen gewesen."

Schluss.

Legen wir uns nun nochmals die Frage vor, wie denn, trotz alledem, unsere Kritiker auf den Gedanken kommen konnten, Shakspeare's Komödien seien denen Molière's an Form und Gehalt überlegen, so wollen wir dies doch nicht lediglich aus dem Götzendienste zu erklären suchen, der mit Shakspeare getrieben wird, obgleich derselbe zu einem grossen Theil an jener ungerechten Beurtheilung Molière's Schuld ist. Es mögen zu

diesem Grunde noch andere, die auf der Natur jener Werke und der unserer Kritiker beruhen, hinzukommen.

Bohtz, der gewiss nicht die Absicht hat, Molière Unrecht zu thun, zieht demselben nicht blos die Komödien Shakspeare's, sondern auch die Calderon's vor, weil er die Phantasie-Komödie über die Charakter-Komödie stellt.

Wir glauben gezeigt zu haben, dass eine Poesie, welche menschliche Leidenschaften und Charaktere in ihrer ganzen Tiefe schildert, vor derjenigen den Vorzug verdient, die nur unsere Phantasie einen Augenblick angenehm unterhält, und somit auch Molière's Charakter-Komödien vor den Phantasie-Komödien Shakspeare's. Da jedoch in der letzteren Gattung dasjenige, was die Poesie von der Prosa unterscheidet, die Anregung der Phantasie, als besonders charakteristisch hervortritt, so ist es begreiflich, dass oberflächliche Kritiker ihr einen höheren poetischen Werth beilegen konnten, als den Charakterstücken Molière's, die alle Geisteskräfte des Menschen, also auch den Verstand, in Thätigkeit setzen. Ja, einige Kritiker, die überall Prosa wittern, wo der Verstand ein Wort mitzusprechen hat, wie Herr v. Schack, nennen letztere geradezu prosaisch. Sie bedenken nicht, dass, abgesehen von grösseren geistigen Tiefe, mehr schöpferische Phantasie dazu gehört, einen menschlichen Charakter mit bestimmten Eigenschaften durch Wort und Handlung zu schildern, als uns nebelhafte, unbestimmte Bilder vorzuführen, und uns durch das Abenteuerliche einer Geschichte zu unterhalten, besonders, wenn man letztere nicht einmal selbst erfunden hat. In der Tragödie scheinen sie dies freilich zu erkennen, und geben wohl deshalb Shakspeare's Tragödien vor seinen Komödien den Vorzug. In der Komödie muss es ihnen nicht klar geworden sein.

Diejenigen nun, welche das Poetische allein in dem Wunderbaren, Phantastischen suchen, mussten vor Freude und Bewunderung ausser sich gerathen, als Shakspeare ihnen in seinem Sommernachtstraum statt wirklicher Menschen Elfen, statt des Sichtbaren, wie Gervinus sagt, das Unsichtbare vorführte.

Wenn die Poesie Körper schilderte, so möchte es schwieriger scheinen, Elfen oder Geister poetisch darzustellen, als menschliche Wesen; jedoch nur scheinen; denn da niemand

einen Elfen gesehen, kann auch keiner die Aehnlichkeit des Bildes beurtheilen.

Die Poesie schildert aber überhaupt nicht das Sichtbare, den Körper des Menschen, sondern das Unsichtbare, seinen Geist; und so ist die Darstellung eines menschlichen Charakters ebenso schwierig, ja schwieriger als die eines Elfen. Da ferner die Darstellung beider nur den Zweck haben kann, uns poetisch anzuregen und zu befriedigen, so können wir die Bedeutung jener Elfen nur nach denselben allgemeinen Grundsätzen beurtheilen, wie die Schilderung menschlicher Charaktere: erstens darnach, ob sie unsere Phantasie angenehm erregen und zwingen, aus sich herauszutreten und sich in der Anschauung derselben zu verlieren; zweitens darnach, ob der Gehalt, den Shakspeare in sie hineingelegt hat, ebenso wie der eines menschlichen Charakters unserem Geiste Nahrung bietet. Wir haben aber beide Fragen verneinen müssen; und sonderbarerweise stimmt der Bewunderer dieser Elfen, Gervinus, mit unserer Ansicht von der geringen geistigen Bedeutung dieser Wesen überein.

Anhang I.

Einige Worte über unsern Dichter, von Paul Lindau.

Folgende Stellen aus einem Werke von P. Lindau behandeln ausführlich eine Seite unserer Frage, die wir im Vorhergehenden nur kurz berührten. Anstatt dieselben Gedanken auf unsere Weise wiederzugeben, haben wir im Interesse des Dichters vorgezogen, einen andern reden zu lassen. Zugleich freuen wir uns, den Leser hierdurch im Voraus auf das als Ganzes noch ungedruckte Werk: „Molière's Leben und Werke“ aufmerksam machen zu können. Die angeführten Stellen sind einem Bruchstücke entnommen, welches der Verfasser vor mehreren Jahren im Feuilleton der „Elberfelder Zeitung“ veröffentlichte. Sie handeln von der Persönlichkeit und besonders dem Gemüth Molière's, wie es sich in seinen Werken offenbart.

Molière's Persönlichkeit, Gemüth und Phantasie in seinen Werken.

(Aus „Molière's Leben“, von Paul Lindau.)

Molière und seine Männerschule.

„Er erkannte mit vollkommener Geistesklarheit die Gefahren, die wider ihn heraufzogen, und er sah kein Mittel, keine Möglichkeit, das hereinbrechende Ungewitter zu beschwören.

„In der Verzweiflung klammerte er sich noch an eine schwanke Hoffnung: er verspottete sich selbst, machte seine Leidenschaft lächerlich und beging den Heroismus, den die Welt *L'école des maris* (Die Schule der Männer) genannt hat. Ja, diese Komödie war ein Heroismus, es war die letzte trostlose Berufung des gemarterten Herzens an die höchste Instanz der Vernunft.

„Er brachte sich selbst mit seiner ganzen lächerlichen Leidenschaft — eine Lächerlichkeit zum Verzweifeln! —, er brachte das junge Mädchen, das seinen Wahn verschuldet hatte, er brachte sein

ganzes Herz mit seinen traurigen Vorahnungen und harten Kämpfen auf die Bühne — und aus diesem, seinem Schmerz und seinem Jammer machte er ein Lustspiel!

„Ganz Paris sollte über Sganarell lachen, über den alten, störrischen, mürrischen und misstrauischen Narren, der durch Strenge und Barschheit das Herz einer blühenden Jungfrau gewinnen will, ganz Paris sollte über den an der Nase herumgeführten, wahnwitzigen Sganarell lachen, d. h. über Molière's Schwäche. Er hoffte Genesung.

„Aber im Stillen glimmte noch immer ein Fünkchen Liebeshoffnung. Vielleicht konnte Armande die grosse Seele des guten und edlen Molière begreifen; sie war klug, vielleicht verstand sie das Geschenk zu würdigen, welches Molière ihr antrug. Vielleicht verwischte die Gleichheit der Gefühle und Empfindungen, die Seelenverwandtschaft den Unterschied des Alters, vielleicht konnte Armande dennoch Molière glücklich machen.

„Auch diese Hoffnung verkörperte sich in dem Lustspiele, an dem er arbeitete, indem er dem alten Sganarell, der durch gewaltsame Ketten Isabella an sich fesseln will, den noch älteren, ruhigen und verständigen Arist gegenüberstellt, Arist, der das alte Sprichwort kennt: „„Jugend hat keine Tugend"", über die Jugendstreiche seines Mündels, der fröhlich ausgelassenen Leonore, leichtlich hinwegsieht und gerade durch seine Milde und Toleranz, trotz der grossen Altersverschiedenheit, der jungen Leonore glücklicher Mann wird, während Sganarell hintergangen, gefoppt, schliesslich mit leeren Händen dasteht, es dulden muss, wie sein Mündel Isabella in die Arme ihres geliebten Valer's fliegt und mit dieser Blamage seine Versündigungen und Verirrungen theuer genug bezahlt.

„Sganarell und Arist, das ist Molière wie er leibt und lebt, dieser ist die Incarnation seiner Befürchtungen, jener die Verkörperung seiner Hoffnungen, und Die Schule der Männer ist eigentlich die erste Komödie, in der Molière, ganz im Gegensatz zu dem grossen britischen Dichter, rein individuell auftritt, sich selbst und seine ganze Umgebung auf die Bühne bringt.

„Im *Dépit amoureux* war die Individualität episodisch, fast zufällig, hier ist sie bewusst und das wahre *momentum agens*. Von jetzt ab werden wir sehen, wie sich diese Eigenthümlichkeit in vollkommen richtiger psychologischer Entwickelung wie ein rother Faden durch alle späteren Molière'schen Schöpfungen durchzieht; überall begegnen wir demselben Menschen in verschiedenen Situationen, in verschiedenen Stimmungen; aber es ist immer derselbe grosse und unglückliche Mensch, dasselbe junge, immer liebende Herz, dasselbe zu früh gealterte, trübsinnige Gemüth, dieselbe edle, reine Seele, die eben Molière heisst. Wie ein aufgeschlagenes Buch liegt Molière's Charakter in seinen Werken vor uns, sein ganzes Leben, dieser ewige Contrast, diese unaufgelöste Dissonanz, der beständige Kampf zwischen dem Gefühls- und Verstandesmenschen. Sein scharfer, alles durch-

dringender Geist führte ihm die Schwächen und Thorheiten, die sein armes Herz beging, unverhüllt vor die Augen. Er wusste sehr wohl, dass er anders handeln musste, als er handelte; aber dieses Bewusstsein half zu nichts, die Liebe war stärker als alles. Sein Scharfsinn diente nur dazu, ihn noch unglücklicher zu machen; denn niemals hat er die verbotene Frucht von einem andern Baume gepflückt, als von dem der Erkenntniss.

„Auf dem Punkte, sich zu verheirathen, schreibt er die Schule der Männer; halb verzweifelnd, halb vertrauend theilt er sich in Sganarell und Arist, vermählt und enttäuscht wird er der Arnolf in der Schule der Frauen, und verzweifelt, trostlos der Menschenfeind Alcest."

Ueber die Beschwerlichen und die Frauenschule bemerkt Lindau weiterhin:

„Auf die Schule der Männer, die einen ausserordentlichen Erfolg errang und sich bis auf den heutigen Tag als Repertoirstück erhalten hat, folgte ein Gelegenheitsstück: *Les Fâcheux,* welches auf Befehl des Königs in 14 Tagen entworfen, in Versen niedergeschrieben, einstudirt und aufgeführt wurde. Es sollte nur als ephemeres Gaukelspiel den Hof ergötzen; aber es übertraf seinen bescheidenen Zweck und ist, als vortrefflich geschriebene und versificirte Posse aufgefasst, eine sehr angenehme Unterhaltung auf der Bühne wie bei der Lectüre geblieben. Die *Fâcheux* (Die Beschwerlichen), die lästigen Leute, die immer zur unrechten Zeit kommen und uns mit ihren langweiligen Geschichten von den nothwendigsten Geschäften und pikantesten Abenteuern zurückhalten, sind mit sicherer Hand und sehr komischen Farben gezeichnet. Dem ganzen Werke sieht man die gute Laune an. Molière war glücklich, die Geschäfte blühten, der König beehrte ihn mit seiner Gunst, und in den rosigen Flitterwochen hatte er alle Besorgnisse, die ihm seine Ehe mit Armande eingeflösst hatte, zeitweilig ganz vergessen.

„Wie aufrichtig liebte auch der grosse Dichter! Wie wahr, wie innig sind die wenigen Worte, die er in den *Fâcheux* als Erast an Ophise, an seine junge, geistreiche und bewunderte Frau richtete! Wurde auch er so heiss, so aufrichtig geliebt? Er wagte es nicht zu hoffen, und leider Gottes täuschte er sich nicht.

„„Darf ich denn wirklich glauben, was Du sagst,
Und liebst Du mich so recht von ganzem Herzen?
Ich will Dir blindlings trau'n, Du bist mein Alles!
Was Du die Güte hast, zu sagen, glaub' ich.
Täusch', wenn Du willst, mich Armen, der Dich liebt,
Ich will Dich dennoch bis zum Grabe lieben.
Verachte selbst mein Herz, verweig're mir
Das Deine, wende Dich zu einem Andern,
Von Deinen Reizen will ich alles tragen,
Will sterben, aber niemals mich beklagen!""

„Aber ach, der Wahn war kurz, die Reue lang. Auf die glücklichen Flitterwochen, die in ungetrübter Seligkeit dahingeschwunden zu sein scheinen, folgten die qualvollen Jahre, die Molière, noch ehe er in die unselige Verbindung einging, schon geahnt hatte. Die bange Ahnung ward zur grausamen Wirklichkeit. Armande, die Molière nie geliebt, war leichtsinnig, ohne Grundsätze, vergnügungssüchtig, witzig, eitel, ihrer Originalität, ihrer Schönheit und ihres Talentes halber hoch gefeiert, und fand in dem schweigsamen, schwermüthigen Dichter, der nur für die Bühne Heiterkeit und Possen, für die Wirklichkeit aber Ruhe, Betrachtung, Ernst und Bitterkeit aufbewahrt hatte, nicht den Mann ihrer Träume, kein Ideal. Sie kannte keine Familie, kein Pflichtgefühl. Von lustigen, leichtsinnigen Courmachern umschwärmt, folgte sie fast ohne Widerstand der Verlockung, und nachdem sie den ersten Schritt auf der schlüpfrigen Bahn gethan, kosteten der zweite und dritte keine Ueberwindung mehr. Molière wurde das Modell zu der lächerlichen Figur des eifersüchtigen und gekränkten Ehemannes, über den er so oft gespöttelt hatte.

„Molière war ausser sich, er raste; aber wozu half ihm seine Verzweiflung? An seinem Herzen nagte der Wurm des Schuldbewusstseins. Er sah keinen Ausweg, keine Hilfe. Die Noth war gross, aber wo die rettende Hand? Die düstere Zukunft gähnte ihn an, er lief ihr unhaltbar in den offenen Rachen. Sollte er das leichtsinnige Kind, das ihn so unglücklich machte, von sich stossen? Wie hätte er dies vermocht? Sein grösstes Unglück war ja, dass er Armande liebte, aufrichtig, leidenschaftlich liebte, unwiderstehlich. O unerklärliche Schwäche der menschlichen Natur, nie gelöstes Räthsel!

„In dieser Stimmung schrieb er ein neues Lustspiel: *L'école des femmes* (Die Schule der Frauen), die schrecklichste Sühne, die je ein Dichter sich auferlegte. Er machte sich lächerlich, seine Liebe verächtlich, seine Leidenschaft widerlich, und kasteite sich mit der Drahtpeitsche der Satire, deren schwirrende Schläge sein armes Herz in tausend Fetzen zerrissen.

„Aus seinem grössten Elende machte er dieses neue Lustspiel; und die teuflischen Genien trugen ihn wild lachend empor auf die Höhen des Parnass. Sein Schmerz wurde ein komisches Meisterwerk, der leuchtende Grenzstein jenes Gebietes, welches man als Molière's Glanzperiode zu bezeichnen pflegt. Die Zeit der Skizzirungen, der Versuche, des unsicheren Umhertastens hat nun definitiv ihr Ende erreicht, das grosse, zeitgemässe Charakter- und Sittenlustspiel, das ist die Fahne, zu der sein komischer Genius geschworen hat. In der Schule der Männer waren die Charaktere, wenn auch vortrefflich komisch wiedergegeben, doch in ihren Umrissen etwas verschwommen, die Beobachtung richtig, aber nicht durchdringend tief. In der Schule der Frauen hingegen zeigt Molière sein komisches Genie in voller Blüthe. Er ist gleichzeitig tief moralischer Philosoph, ein vollkommener Kenner des menschlichen Her-

zens und seines willkürlichen Despotismus, ein fertiger Schriftsteller, dessen Wort wie ein haarscharfes Schwert vernichtend eindringt, wo es hinfällt, und vor allem ein Dichter. Er ist gleichzeitig Moralist, Philosoph, Psycholog, Dialektiker und Poet!"

Ueber die Frauenschule heisst es ferner:

„In der That, Agnes ist grenzenlos beschränkt geblieben und stellt Fragen, deren Naivetät einen Graubart erröthen machen. Die natürlichen Folgen sind auch nicht ausgeblieben. Während Arnolf auf dem Lande verweilte, hat ein junger, liebenswürdiger Herr, Horaz, das verborgene Kleinod entdeckt, sich in Agnes verliebt — und sie liebt ihn auch. Das Geständniss dieser Liebe, die Erzählung ihrer Begegnung mit Horaz sind wahre Perlen im Molière'schen Goldschrein.

„Arnolf ist von jedem Schritt und Tritt des verliebten Paares durch die Verliebten selbst unterrichtet. Die naive und wahrheitsliebende Agnes entdeckt ihm alles, sonder Skrupel, und Horaz, der vertrauensvolle Jüngling, hat gerade Arnolf zu seinem Vertrauten erwählt, von dem er natürlich nicht ahnt, dass dieser der Drache der schönen Agnes ist. Trotzdem aber kann Arnolf den immer schwellenden Strom der Liebe, der die beiden Herzen mit sich fortreisst, aneinander treibt und unlösbar verbindet, nicht aufhalten. Es ist das wahre Fatum der Komödie, weniger grausig als das der antiken Tragödie, aber ergreifender, weil auf die Logik der Thatsachen gegründet.

„Das Kind, das er mühsam erzogen, schlüpft Arnolf durch die Finger, er wird tragisch; seine Verzweiflung ist ein Lustspiel zum Schaudern, entsetzlich anzuschauen. Dieser 42jährige Mann, der sich abquält, gewaltsam das junge, naive Herz durch Liebe an sich zu fesseln, der sich erniedrigt, der abscheulich wird, erfüllt uns gleichzeitig mit Abscheu und tiefem Mitleid. Freilich, er ist Egoist und lächerlich; aber die Qualen seiner armen Seele sind so schrecklich wahr, so furchtbar ergreifend, dass wir doch das vielleicht unrecht angebrachte Mitgefühl nicht unterdrücken können. Es ist furchtbar, lächerlich und haarsträubend. Es ist eine moralische Lehre, wie sie nur die Erfahrung ertheilen kann, und blutenden Herzens schrieb Molière diese lodernden Strophen nieder und seine Thränen versengten ihm die Wimpern."

Wir kommen jetzt zu dem *Misanthrop*.

„Molière war 44 Jahre alt, sein Freund Racine hatte ihn verrathen, seine hohe Gönnerin, die Königin-Mutter, war gestorben, seine mächtigen Feinde am Hofe hatten es durchzusetzen gewusst, dass ein Stück, welches er inzwischen geschrieben hatte, welches mit grösster Spannung erwartet wurde und auf das er einen ausser-

ordentlichen Werth legte — es war der *Tartuffe,* mit dessen Geschichte wir uns später vertraut machen wollen —, dass dieser *Tartuffe* also nicht aufgeführt wurde. Armande machte ihn durch ihren grenzenlosen Leichtsinn namenlos unglücklich, und bei alledem war er krank, zwei Monate lang sterbenskrank. Er verspürte Brustbeklemmungen, eigenthümliche Stiche in der linken Seite; er fühlte, dass, obgleich er noch im kräftigsten Mannesalter stand, doch schon der schlotternde Sensenmann mit seiner Hippe auf ihn lauerte, und in diesem Augenblicke, kränkelnd und mit sich selbst zerfallen, verrathen als Freund, verrathen als Gatte, verfolgt als Dichter, schrieb er ein neues Lustspiel, welches ganz naturgemäss *Le Misanthrope* (Der Menschenfeind) werden musste.

„Bisher hatte der Dichter nur die Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten der kleinen bürgerlichen Gesellschaft gegeisselt, jetzt war er vermessener, getroster und muthiger. Er entlarvte das höfische Treiben und Thun, er streifte dem Leben in der besten Gesellschaft das schimmernde Gewand gleissnerischer Lüge und Verstellung ab, und zeigte sie, diese elegante, luxusgewohnte Welt, in ihrer ganzen Nichtigkeit, Gefühlsleere und Alltagsdürftigkeit.

„Dieses Lustspiel, in philosophischer, wie in literarischer Beziehung Molière's unbestrittenes Meisterwerk, ist etwas Ungeheures. Molière lebt am Hofe, wird vom König mit Wohlthaten überschüttet, liebt ihn in treuester Unterthänigkeit, ja, er schwärmt für Ludwig XIV.; gerade deshalb schuldet er ihm die Wahrheit, und der Menschenfeind wird sie dem Hofe sagen.

„Ringsum Pracht, Glanz und Luxus. Siegesfanfaren durchtönen die Luft, das ruhmliebende Volk jubelt dem Monarchen zu, die Brunnen von Versailles plätschern, und durch die schattigen Laubgänge unter rauschenden Bäumen huscht das lustige Völkchen in Sammet und Seide fröhlich dahin, tanzt und springt und singt, und denkt nicht an morgen, nichts als Genuss!

„Und in diese Gesellschaft tritt der Moralist, der Philosoph. Er sieht den Genuss, ja — aber er stellt sich die Frage: Um welchen Preis kommt dieser Genuss überhaupt zu Stande? Durch geflissentliches Vertuschen aller Gegensätze, durch gewaltsame Beschwichtigung aller Widersprüche, durch Unterdrückung aller Wahrheit, aller Aufrichtigkeit, aller Rechtschaffenheit: durch die Lüge mit einem Worte.

„Ein unlängst dahingeraffter Socialist nannte die Lüge eine europäische Macht!

„Die Lüge, diese corrumpirende Gewalt, herrschte auch hier nur allein in allen ihren verschiedenen gesellschaftlichen Variationen: als Höflichkeit, die nicht aus dem Herzen kommt, als Zuvorkommenheit, die durch irgend ein verborgenes Interesse, durch irgend eine selbstische Rücksicht geboten wird. Ueberall die Maske, hinter der sich die grinsende Grimasse versteckt! Freilich ist die Oberfläche nur Lust und Spiel, Sinnlichkeit und Freude. Die Rosen-

farbe der Heuchelei, des Luges und des Truges bedeckte die ganze Aussenseite, — der Philosoph sieht tiefer. Unter diesem heitern, freundlichen Firniss glotzt ihn das starre Auge des Elends an, die Misère arbeitet und will durchbrechen. — Hier hilft kein Vertuschen, kein Besänftigen, kein Beschwichtigen mehr. Erkennt Euer Fehl, erkennt Eure Hohlheit, werft die Larve bei Seite, seid aufrichtig, ehrlich, wahr. Der Boden kracht unter Euren Füssen, die morschen, vom Wurm des Truges zernagten Grundlagen des gesellschaftlichen Baues wanken — vernehmt Ihr nicht das ferne Grollen eines Gewitters, das erst hundert Jahre später ausbrechen soll? Wehe, wenn die Blitze, die mit röthlichem Scheine schon in der Luft zucken, verderbend herniederfahren und das sociale Gebäude einäschern! Noch einmal, seid aufrichtig und wahr, steuert muthig an gegen den Strom der Lüge und der Heuchelei, die Euch verhängnissvoll der schrecklichen Katastrophe zuführt!

„Das sind die Gedanken, die noch unbewusst das Gemüth des Molière'schen Helden bewegen. Der Menschenfeind ist mit einem Worte die Vorahnung einer bevorstehenden socialen Revolution.

„Unbewusst schlummert dieses grausige Vorgefühl in der Brust des ernsten Ehrenmannes, und nur in einer Gestalt nimmt dieses Vorgefühl einen merklichen und prägnanten Ausdruck an, in einem unüberwindlichen Widerwillen und Hass gegen die Lüge und gegen alle, welche lügen, d. h. gegen die ganze Welt. Diese Ahnung wird also Menschenhass."

Endlich über den Eingebildeten Kranken.

„Ich habe es schon als ganz besonders charakteristisch für Molière hervorgehoben, dass er gerade die Schwächen, deren er sich selbst zeiht, in dem Augenblicke, wo er ihnen zu unterliegen drohte, in seinen Lustspielen verspottet. Er hoffte Genesung von der Satire, die er für die wirksamste Arznei hielt, und deshalb waren die grossen Lustspiele, von denen ich im vorigen Abschnitt sprach, in der That heroische Unternehmungen, wie ich sie nennen durfte. In dem Augenblicke, wo er als ernster, gealterter Mann sich mit einem leichtsinnigen Kinde vermählte, das 23 Jahre jünger war als er, schrieb er die Schule der Männer, bald darauf, eifersüchtig und rasend, die Schule der Frauen, gebrochen und verzweifelnd endlich den Menschenfeind. Jetzt, wo er fühlte, dass ein tödtlicher Wurm an seiner Lebensblüthe nagte, dass er bald in das grosse „„Vielleicht"" hinüberträumen würde, jetzt verspottete er als tödtlich Kranker den Kranken in der Einbildung und die gelehrten Unsinn salbadernden Quacksalber.

„Molière schrieb dieses reizende Lustspiel fast im Sterben. Als geborener Satiriker wollte er, wirklich krank, der Kranken in der Einbildung spotten und seine Schwäche, die leider nicht eingebildet war, noch ein letztes Mal lächerlich machen."

Anhang II.

Da wir nicht, wie Eschenburg im vorigen Jahrhundert, annehmen können, Molière's Werke seien in aller Händen, im Gegentheil befürchten müssen, dass manche unserer Kritiker kein einziges derselben mit Aufmerksamkeit gelesen, und weder Original noch Uebersetzung zur Hand haben werden, so halten wir es nicht für überflüssig, die von uns aufgestellten Behauptungen wenigstens mit einigen Proben zu belegen. Wir thun dies um so lieber, als sich hierbei die Gelegenheit bietet, auf eine im Grossen und Ganzen ziemlich vergessene Uebersetzung aus dem vorigen Jahrhundert (nur von Paul Lindau ist sie in einigen seiner Molièreartikel mehrmals erwähnt und nach Verdienst gewürdigt worden) hinzuweisen und unsere Leser mit derselben bekannt machen zu können. Der bescheidene Verfasser (vielleicht Bierling?) hat seinen Namen nicht genannt. Die Uebersetzung erschien zuerst 1752, und dann 1769 in „verbesserter Ausgabe". Sie steht der Baudissin'schen würdig zur Seite. An Eleganz und Glätte wird sie von letzterer übertroffen, übertrifft aber selber ihre Nebenbuhlerin an komischer Kraft, ja an Kraft überhaupt. Nur beide zusammen geben ein ziemlich annäherndes Bild von dem Geiste eines Dichters, der die grösste Kraft und Naturwahrheit mit der äussersten Feinheit und Eleganz zu vereinigen wusste.

Der Uebersetzung sieht man an, dass sich ihr Verfasser, wie wenige vor und nach ihm, in den Geist des Dichters hineingelebt hatte. Sie ist das Product eines unermüdlichen Fleisses. Dieser Fleiss geht aber nicht, wie bei vielen unserer Landsleute, auf das Aeusserliche, Kleinliche, auf das Wort, sondern auf das Grosse, den Geist. Das Wort tödtet, aber der Geist macht lebendig. Eine Vergleichung der zwei genannten Ausgaben zeigt gleichfalls, wie der Uebersetzer fortwährend bemüht gewesen, sein Werk zu vervollkommnen. Dass freilich nicht alle Veränderungen der zweiten Ausgabe zugleich auch Verbesserungen sind, wird keinen Kundigen Wun-

der nehmen. Man denke an die Vossische Uebersetzung Homer's, an die Versuche von Dichtern, an ihre eigenen Werke eine bessernde Hand anzulegen.

Neben der herrlichen Baudissin'schen Uebersetzung verdiente auch die kräftige alte, vielleicht mit Benutzung beider Auflagen, nicht blos den besonderen Freunden des Dichters, sondern auch dem grösseren Publikum wieder zugänglich gemacht zu werden.

Da es uns an Raum fehlt, für alle in unserer Arbeit aufgestellten Behauptungen Belegstellen anzuführen, so haben wir uns auf dasjenige, was uns gerade am meisten am Herzen lag, beschränkt. In erster Linie steht die Frage, ob Molière ein Höfling, ein Verächter des Volkes, ein Lustigmacher seines Königs gewesen. Fast aus jedem einzelnen seiner Werke könnte man das Gegentheil beweisen. Wir haben uns auf die Anführung einiger Scenen aus dem *Don Juan* beschränkt, welche hoffentlich zeigen werden: I. dass dem Dichter ebenso wenig die Schwächen des Adels wie die des Bürgers und Bauers verborgen waren, und es ihm nicht an Muth fehlte, demselben seine Schwächen und Laster offen vorzuhalten; II. dass andererseits dieser hohe, gebildete Geist zugleich die Vorzüge des ächten Adels ihrem vollen Werthe nach zu schätzen wusste und es nicht verschmähte, die Eigenthümlichkeiten selbst des niedersten Bauernstandes zu studiren, ja, mit der ganzen Tiefe seines Gemüths sich in dieselben zu versenken; und dass sein Herz, wo es sich um Unterdrückte handelte und Unterdrücker, keinen Augenblick schwankte, für den Unterdrückten Partei zu ergreifen. Derselbe Mann, der besser als Shakspeare den wahrhaft Vornehmen zu schildern wusste, war zugleich besser als Shakspeare im Stande, einfache Bürger, Bauern, Bettler und Kinder auf eine zugleich poetisch anziehende und natürliche Weise reden zu lassen. Und wie hätte er das thun können, wenn er sich nicht mit seinem liebevollen Herzen in ihr innerstes Wesen versenkt hätte?

Freilich muss in den von uns angeführten Scenen der Bauer vor dem Adligen den Kürzern ziehen; darin aber ist die Schilderung des Dichters, wie sie es immer sein soll, nur ein Abbild der Zeit. Der junge Peter, der sich mit solchem Muthe dem vornehmen Abenteurer und Wollüstling widersetzt, enthält er nicht schon im Kern den späteren Figaro, der endlich reicher an Lebenserfahrung und Klugheit, in einer ähnlichen Lage über seinen Herrn den Sieg davontragen sollte? Die Scenen aus Molière verhalten sich zu dem Zeitalter Ludwig XIV., wie Figaro's Hochzeit zu der Revolution.

Uebrigens ist die Charakteristik Charlotte's und Peter's in ihrer Kürze so klar und vollendet, so sehr der Wirklichkeit, selbst der jetzigen Wirklichkeit entsprechend und trotzdem ideal gehalten, dass wir nur Göthe's Hermann und Dorothea damit zu vergleichen wüssten. Die Bilder, welche Auerbach u. a. von den Bauern unserer Tage entworfen haben, sehen den letzteren weniger ähnlich, als diese Bauern Molière's. Der alte Uebersetzer hat sie mit Recht, ebenso wie Molière, in ihrem Dialect reden lassen. Ohne ihn würde das Bild einen Theil seiner Naturwahrheit verlieren. Shakspeare lässt seine Bauern Unsinn und schlecht englisch schwatzen, um sie lächerlich zu machen; die Bauern Molière's reden die ihnen eigenthümliche Sprache, um die Naturwahrheit der Schilderung zu erhöhen.

Don Juan.*

Zweiter Aufzug. Erster Auftritt.

Charlotte. Peter.

Charlotte. Mei denk, Pieter, du bist gleich nach zu rechter Zeit gekummen.

Peter. Schlapperment! es fehlte nur enne Steckenadel breet, so wären sie alle beede ersoffen.

Charlotte. War's denn der grosse Sturmwind heute Schmorgens, der sie in de See geschmissen hatte?

Peter. Potz Wetter! höre nur, Charlotte, ich will dir's recht erzählen, wie's zugienge: denn wie gesaat, ich ha sie zuerst gesehen, zuerst gesehen ha ich sie. Kurzüm, mir waren denn so dort am Seestrande, ich und der ticke Lucas, und mir tschäkerten ä bischen und wurfen einander Erdklöser an de Köppe; denn du weesst wohl, der ticke Lucas mack gerne tschäkern und ich tschäkere manchmal ooch. Da mir nun so tschäkerten, weil's denn nu sull getschäkert sin, da sah ich ganz von weitem was, das im Wasser planscherte, und immer so in de Höh' hüppte und uf uns los kam. Ich sah das recht eegenklich; hernach aber uf eenmal sah ich, dass ich nischt mehr sah. Je! Lucas! saate ich, ich glöbe gar, dort schwimmen Leite, dort drüben. Ich dachte gar, saate er, du hast gewiss enne Katze bekraben helfen, weil deine Ogen so blind sin. Schlapperment, saate ich, meine Ogen sin nich blind. Nee, nee, saate er, du hast den Staar. Willt du wetten, saate ich, dass ich nich den Staar habe, saate ich, und dass es zwee Leite sin, die gerade uf uns los kommen, saate ich. Sackerloot, saate er zu mir, ich wette, dass es nich wahr is. Je nu, saate ich, willt du vier Groschen wetten, dass es wahr is? Meintwegen, saate er, und dass du's siehst, da leit 's Gelt. Ich

* Diese Scenen sind nach der zweiten Ausgabe abgedruckt.

war kee Narre und nich dumm und wurf frisch drei halbe Batzen und zwee Groschen in Fläddermäusen uf de Erde, bei meiner Siele, so beherzt, als wenn ich ä Glas Wein ausgesoffen hätte. Denn ich bin verwogen, ich! und ich lasse es drunger und drüber gieh'n. Ich wusste adder wohl, was ich thate. Mach mich nich dumm! Kurzum; mir hatten kaum gewett't, da sah'n mir die beeden Leite klar vör uns, dass sie uns winkten, mir sollten zu ihnen kommen, und ich, ich strich's Gelt ein. Halloh Lucas, saate ich, du siehst ja wohl, dass sie uns rufen. Halloh, geschwinde, mir wollen ihnen helfen. Nee, saate er, sie sin Schuld, dass ich verloren habe. Je nu, saate ich, was schadt's? Entlich, dass ich's kurz mache, habe ich ihm so lange vorgepredigt, bis mir uns in änen Kahn setzten, und da ging's widers Deifels Dank fort, bis mir sie entlich aus'm Wasser zogen, und darnach führten mir sie in unser Haus hinger'n Ofen, und da zogen sie sich fasernackigt aus, sich zu treugen, und da kamen noch a paar andere von ihrer Bande, die sich ganz alleene gerett hotten, und druf kam Mathurine nach Hause, und da liebögelten sie mit ihr. Siehst du, Charlotte, so gieng die Sache eegenklich zu.

Charlotte. Saatest du nich vorhin, Pieter, es wäre eener drunger, der besser als de andern aussähe?

Peter. Ja, das iss ihr Herre. Es muss ganz gewiss ä vornehmer Mossjö sin, denn er hat Gold uf'm Rock, von oben an bis ungen, und die andern, die ihm ufwarten, sind selber Mossjö's. Und gleichwohl, so ä grosser Mossjö als er is, so wäre er, mei Blut! doch ersoffen, wenn mir nich dagewesen wären.

Charlotte. Denkt doch ämal an!

Peter. O! Potz Stern! Wenn mir nich gethan hätten, so hätte er zum letzten Male Brod gegessen gehat.

Charlotte. Is er denn noch itzunder fasernackigt bei dir, Pieter?

Peter. Je nee dach, sie haben ihn vör unsern Ogen wieder angezogen. Du lieber Gott! Ich habe mei Tage keenen anziehen sehen. Was vör Historjen und Schnurrpfeifereien schleppen nich die vornehmen Herren üm sich rüm! Ich glöbe, ich könnte mich drinne verstecken, ich, und ich erschrak recht davor, da ich's sah. Siehst du Charlotte, da haben sie Haare, die nich am Kopfe angewachsen sin, und die setzen sie nun so uf, ordenklich als enne gestrickte Mütze. Sie haben Hemder an, wo ich un du, wie mir hier sin, uf eemal neikriechen könnten. Anstatt der Hosen tragen sie ennen grossen Schurz, so breet, als hier zu Fastnachten; anstatt des Wamstes kleene Brustlätzchen, die ihnen kaum bis an de Härzkrube gieh'n, und anstatt des Kragens ä gross Halstuch von klarer Leimbd, und noch etliche andere grosse Büschel von Wäsche, die ihnen am Leibe hängen. Sie haben ooch nach andere kleene Kragen vorne an den Aermen, und grosse Trichter von Borten an den Beenen, und nach derzu so viel Bänder, so viel Bänder, dass es gar derbärmlich zu seh'n iss. Ooch sogar die Schuhe sin über und über dermit besetzt, und sie sin so gemacht, dass ich ganz gewiss den Hals drinne bräche.

Charlotte. Mei Denk, Pieter, ich muss es doch ä bischen sehen.

Peter. O! höre nur ä bischen, Charlotte, ich ha dir sonst noch was zu saan, ich.

Charlotte. Je nu, sa's, was iss es denn?

Peter. Siehst du, Charlotte, ich muss ämal mei Herze ausschütten, wie gesaat. Ich ha dich lieb, das weesst du wohl, und mir werden noch wohl gar ä Paar; aber mei Six! ich bin gar nich mit dir zufrieden.

Charlotte. Wie denn so? Was giebts aber denn nu wieder?

Peter. Das giebts, dass du mir den Kopp höllenmässig warm machst.

Charlotte. Und wie denn so?

Peter. Je, potz Gift! du hast mich ja nich lieb.

Charlotte. O, ho! iss es weiter nischt?

Peter. Ja, es iss weiter nischt; das iss aber schon genung.

Charlotte. Je, du lieber Gott! Pieter, du saast mir ja immer eenerlee.

Peter. Ich sa dir immer eenerlee, weil es immer eenerlee bleibt. Und wenns nich immer eenerlee bliebe, so saate ich dir ooch nich immer eenerlee.

Charlotte. Nu, was fehlt dir aber denn? Was willt du denn?

Peter. Je, potz Wetter! Ich will, dass du mich lieb haben sollt.

Charlotte. Ha ich dich denn nu aber nich lieb?

Peter. Nee, du hast mich nich lieb, und gleichwohl thu' ich dach alles, was ich nur kann. Ich rücke dirs eben nich vor, aber ich koofe dir dach uf allen Jahrmärkten Bänder. Ich breche mir bald Hals und Beene entzwee, dass ich dir Amseln ausgattere. Ich lasse dir allemal von den Leiermännern ä Stückchen ufspielen, wenn dei Namenstag kümmt, und es iss dach ebenso, als wenn ich mit dem Koppe an enne Mauer rennte. Siehst du, das iss gar nich recht, wenn eener de Leite nich lieb hat, die eenen lieb haben.

Charlotte. Aber, du lieber Gott! Ich ha dich ja lieb.

Peter. Je ja! Du hast mich gar artlich lieb!

Charlotte. Wie soll ichs aber denn nu machen?

Peter. Du sollts machen als wie eeners macht, wenn eener eenen lieb hat, wie sichs gehört.

Charlotte. Ha ich dich aber denn nu nich lieb, wie sichs gehört?

Peter. Nee. Wenn das iss, so sieht eeners wohl, und eener macht den Leiten tausenderlee Narretheien, wenn eener sie recht aus Herzenskrunde lieb hat. Sieh' emal de ticke Barber an, wie sie in den jungen Robst vernarrt iss, wie sie immer um ihn rum iss, und ihn zerget und ihn keen eenzig Mal mit Frieden lässt. Immerfort macht sie ihm ennen Possen, und giebt ihm allemal, wenn sie bei ihm vörbei gieht, ennen Schlag mit weg. Da er dieser Tage uf enner Bank sass, so kam sie, und zog sie unger ihm weg, dass er die Länge lang

uf die Erde fiel. Potz Gift! Da siehst du dach, woran eener de Leite kennt, wenn sie verliebt sind? Aber du, du saast mir mei Tage kee Wort, du bist immerfort wie ä hölzerner Klotsch, und ich könnte wohl zwanzigmal bei dir vörbeigiehn, ohne dass du dich rüppeltest und dass du mir ergend ennen Schlag gäbst, oder mir nur ä Wörtchen saatest. Je, sackerlot! Das iss nich recht, kurzüm, du bist gar zu kaltsinnig gegen eenen.

Charlotte. Was iss aber nu dabei zu thun? Es iss nu mei Humör so, und ich kann mich dach nich ümschmelzen.

Peter. Ei! was Humör? Wenn eener de Leite lieb hat, so giebt eener immer so ä klee Kennzeechen dervon.

Charlotte. Kurzüm, ich ha dich lieb, so sehr als ich kann, und wenn du nich mit mir zufrieden bist, so darfst du ja nur enne andere lieb haben.

Peter. Nu ja! Das is was rechts vör mich! Beim Elemente! Wenn du mich lieb hättest, wördest du mir das wohl saan?

Charlotte. Worüm kümmst du adder ooch daher, und machst mir den Kopp warm?

Peter. Vörn Deitschel! Was thu ich dir denn zu Leede? Ich bitte dich ja nur üm ä bischen Liebe.

Charlotte. Je nu! so lass es ooch nu gut sin, und schier mich nich so viel. Wer weess, obs nich nach von sich selber kümmt?

Peter. So gieb mir deine Hand her, Charlotte.

Charlotte. Je nu! da hast du sie.

Peter. So versprich mir denn, dass du dir willt Mühe geben, mich besser lieb zu haben.

Charlotte. Ich will thun was ich kann; adder es muss von sich selber kummen. Sieh, Pieter! Iss das der Mossjö?

Peter. Ja, da siehst du ihn.

Charlotte. Ach! du lieber Gott! Wie er artlich iss! Wäre es nich Schade gewesen, wenn er ersoffen wäre?

Peter. Ich komme gleich wieder. Ich will nur ä Nöselchen Bier trinken, dass ich mich von den Strapazen, die ich gehat habe, ä bischen wieder erhole.

Zweiter Auftritt.

Don Juan. Skanarell. Charlotte (hinten auf dem Schauplatze).

Don Juan. Unser Streich ist fehlgeschlagen, Skanarell, und das plötzliche Ungewitter hat mit unserm Kahne unsern ganzen Anschlag umgestürzt. Aber, die Wahrheit zu sagen, das Bauermädchen, bei der ich jetzt gewesen bin, ersetzt das Unglück wieder, und ich habe Reizungen an ihr gefunden, die mir allen Verdruss, den mir unser unglücklicher Anschlag gemacht hat, aus dem Sinne bringen. Dieses Herz muss mir nicht entwischen, und ich habe schon solche Vorschläge gethan, die mich nicht lange sollen seufzen lassen.

Skanarell. Herr, ich gestehe es, dass Sie mich in Erstaunen setzen. Kaum sind wir einer Todesgefahr entgangen, so suchen Sie

schon wieder, anstatt dem Himmel für die Barmherzigkeit, die er Ihnen hat erzeigen wollen, zu danken, durch Ihre gewöhnlichen Einfälle sich seinen Zorn zuzuziehen, und Ihre sünd — — — (Don Juan nimmt eine drohende Miene an.) Still, du Schurke! Du weisst nicht, was du redest; aber dein Herr weiss wohl, was er thut. Nur weiter!

Don Juan (indem er Charlotten gewahr wird). Ach, ha! Skanarell, woher kommt das andere Bauermädchen? Hast du jemals was artigeres gesehen und meinst du nicht, dass sie wohl so gut als jene ist?

Skanarell (seitwärts). Nun geht ganz gewiss eine neue Komödie an.

Don Juan (zu Charlotten). Mein schönes Kind! Wie erblicke ich hier so etwas angenehmes? Wie? Findet man hier in Dörfern, zwischen Bäumen und Felsen, Personen, wie du bist?

Charlotte. Wie Sie sehn, Mossjö.

Don Juan. Bist du aus diesem Dorfe?

Charlotte. Ja, Mossjö.

Don Juan. Und du wohnst hier?

Charlotte. Ja, Mossjö.

Don Juan. Dein Name?

Charlotte. Charlotte, zu Ihren Diensten.

Don Juan. Ach! das schöne Mädchen! was für helle Augen!

Charlotte. Mossjö, Sie machen mich ganz beschämt.

Don Juan. Ach! schäme dich nicht, dass du die Wahrheit hörest. Was sagst du davon, Skanarell? (Zu Charlotten.) Dreh' dich ein wenig um, wenn du willst. Ach! was für ein geschickter Leib! Den Kopf ein wenig in die Höhe, ich bitte dich sehr. Ach, was für ein niedliches Gesichtchen! Thu die Augen recht weit auf. Ach! wie schön sind sie! Lass mich ein wenig deine Zähne sehen. Ach! wie liebreizend sind sie! Und was für appetitliche Lippchen! Ich bin ganz entzückt, und ich habe noch niemals eine so reizende Person gesehen.

Charlotte. Mossjö, das beliebt Sie nur so zu saan, und ich weess nich, ab Sie mich nur dermit verhöhnen wullen.

Don Juan. Ich? ich sollte dich verhöhnen? Behüte mich Gott davor! Ich liebe dich viel zu sehr, und ich rede recht aus Herzensgrunde.

Charlotte. Wenn das is, so bin ich Sie grossen Dank derfür schuldig.

Don Juan. Nicht im geringsten, du bist mir für alles, was ich sage, gar keinen Dank schuldig. Du hast es nur deiner Schönheit zu danken.

Charlotte. Mossjö, das iss alles för mich zu hoch geredt, und ich ha nich so viel Verstand, Sie zu antworten.

Don Juan. Skanarell, sieh' einmal ihre Hände an.

Charlotte. Pfui, Mossjö, sie sind so schwarz, ich weess nich wie.

Don Juan. Ach! was sagest du? Sie sind so weiss, als etwas in der Welt sein kann. Lass mich sie küssen, ich bitte dich.

Charlotte. Mossjö, es iss gar zu viel Ehre för mich. Wenn ich das vorhin gewusst hätte, so hätte ich mir sie mit Klaien abwaschen wollen.

Don Juan. Ei, sage mir doch, mein schönes Charlottchen, du bist vermuthlich noch nicht verheirathet?

Charlotte: Nee, Mossjö; aber ich werde bald mit Pietern, unserer Nachbarin ihren Suhne, Hochzt machen.

Don Juan. Was? Eine Person, wie du bist, sollte eines schlechten Bauers Frau werden? Nein, nein! das hiesse so grosse Schönheit verunheiligen, und du bist nicht geboren, im Dorfe zu bleiben. Du verdienest in Wahrheit ein besseres Glück; und weil der Himmel das weiss, so hat er mich eben deswegen hierher geführt, dass ich diese Ehe hindern und deinen Reizungen Recht widerfahren lassen soll. Denn, mit einem Worte, schönes Charlottchen, ich liebe dich von Herzen, und es steht nur bei dir, ob ich dich aus dem elenden Orte wegführen und dich in einen Stand setzen soll, der dir gebührt. Meine Liebe ist sehr hurtig, das ist wahr; aber, Charlottchen, es rühret von deiner grossen Schönheit her, und man liebt dich in einer Viertelstunde mehr, als man bei einer andern in einem halben Jahre thun würde.

Charlotte. Es iss gewiss wahr, Mossjö, ich weess nich, was ich thun soll, wenn Sie reden. Was Sie mir saan, das ergetzt mich recht, und ich hätte die grösste Lust von der Welt, Sie zu glöben; aber es iss mir immer gesaat worden, dass eener den Mossjös mei Tage nich glöben sull, und dass Ihr Herren Hofleite Ufschneiders sid, die nur druf bedacht sin, arme Mädchen unglücklich zu machen.

Don Juan. Von solcher Art bin ich nicht.

Skanarell (für sich). Das lässt er wohl bleiben!

Charlotte. Seh'n Sie nur an, Mossjö. Es iss eben keene Fröde derbei, sich unglücklich machen zu lasen. Ich bin ä arm Bauermädchen, aber die Ehre iss mir dach lieb, und ich wullte lieber des Todes sin, als mich zu Falle brengen lasen.

Don Juan. Ich? ich sollte ein so böses Gemüth haben, eine Person, wie du bist, zu verunehren? Ich sollte so niederträchtig sein, dich zu Falle zu bringen? Nein, nein! ich habe viel zu viel Gewissen dazu. Ich liebe dich ehrlich und rechtschaffen; und damit ich dir zeige, dass es wahr ist, so sollst du wissen, dass ich keine andere Absicht habe, als dich zu heirathen. Verlangst du noch ein grösseres Zeugniss davon? Ich bin bereit dazu, sobald du willst, und ich nehme diesen Menschen zum Zeugen an, was ich dir zugesagt habe.

Skanarell (zu Charlotten). Nein, nein, besorge nichts. Er wird sich mit dir verheirathen, so lange du willst.

Don Juan. Ach! Charlottchen, ich sehe wohl, dass du mich noch nicht kennest. Du thuest mir grosses Unrecht, dass du mich nach anderen beurtheilest. Und wenn Betrüger in der Welt sind, und Leute, die ein Mädchen nur zu verunehren suchen, so darfst du mich nicht darunter zählen, und meine Redlichkeit in Zweifel ziehen.

Und überdies setzet dich auch deine Schönheit völlig in Sicherheit. Wenn man so beschaffen ist, wie du es bist, so kann man vor dergleichen Sorgen ganz sicher sein. Du siehst wahrhaftig nicht wie eine Person aus, die man betrügt. Und was mich anlanget, ich gestehe es, dass ich mir selbst das Herz tausendmal durchbohren wollte, wenn ich nur den geringsten Gedanken gehabt hätte, untreu an dir zu handeln.

Charlotte. Du lieber Gott! ich weess nich, ab Sie wahr reden oder nich, aber Sie wissen's so zu machen, dass eener Sie glöbt.

Don Juan. Wenn du mir nunmehr glaubest, so wirst du mir auch Recht widerfahren lassen, und ich wiederhole nochmals mein gethanes Versprechen. Willst du es denn nicht annehmen? und willst du nicht deinen Willen darein geben, meine Frau zu werden?

Charlotte. Ja, wenn's anders meine Muhme haben will.

Don Juan. So gieb mir deine Hand, Charlottchen, weil es von deiner Seite richtig ist.

Charlotte. Aber, Mossjö, zum wenigsten betriegen Sie mich nich, ich bitte Sie recht sehre. Es wäre enne Gewissensache för Sie, und Se seh'n wohl, wie ich ufrichtig zu Werke gehe.

Don Juan. Wie? es scheint, als zweifeltest du noch an meiner Aufrichtigkeit. Verlangest du, dass ich die entsetzlichsten Schwüre thun soll? Mich soll der Himmel — — —

Charlotte. O, lieber Gott! schwören Sie nur nich, ich glöbe es schon.

Don Juan. So gieb mir ein Küsschen, zum Unterpfande deines Versprechens.

Charlotte. O, Mossjö, warten Sie nur, bis mir verheirathet sin, ich bitte Sie recht sehre: dernacher will ich Sie herzen, so viel als Sie wollen.

Don Juan. Sehr wohl, mein schönes Charlottchen, ich lasse mir alles gefallen. Gieb mir nur deine Hand, und erlaube, dass ich ihr durch tausend Küsse zeige, wie entzückt ich bin.

Dritter Auftritt.

Don Juan. Skanarell. Peter. Charlotte.

Peter (stösst den Don Juan, indem er Charlotten die Hand küsst). Sachte, Mossjö, haalen Sie inne, wenn ich bitten därf. Sie erhitzen sich gar zu sehre, und Sie könnten leichtlich ä hitzig Fieber krigen.

Don Juan (stösst Petern stark zurück). Wer bringt mir den dummen Kerl her?

Peter (tritt zwischen Don Juan und Charlotten). Ich saa Sie, Sie sollen inne haalen und sollen unsre Bräute nich karessiren.

Don Juan (stösst Petern nochmals). O! was für Lärmen!

Peter. Potz Gift! so muss eener de Leite nich stossen.

Charlotte (nimmt Petern bei der Hand). Lass ihn doch ooch nur machen, Pieter.

Peter. Was? ich soll ihn nur machen lassen? Ich will aber nich, ich.

Don Juan. Ach!

Peter. Potz Herrich! weil Sie ä Mossjö sin, so sullen Sie deswegen unse Weibsleite vör unsen Ogen karessiren? Giehn Sie hen, und karessiren Sie Ihre eegenen.

Don Juan. Heh?

Peter. Heh? (Don Juan giebt ihm eine Ohrfeige.) Potz Herrich! schlaan Sie mich nur nich. (Er giebt ihm noch eine.) Potz Gift! (Er giebt ihm die dritte.) Potz Wetter! (Er giebt ihm die vierte.) Potz Hagel! Pestilenz! Das iss nich recht, dass eener de Leite so schlät. Das iss ä schlechter Lohn, dass eener Sie vom Ersaufen gerett't hat.

Charlotte. Pieter, ärgere dich nur nich.

Peter. Ich will mich aber ärgern, und du bist enne Bätze, du, dass du dich so lecken lässt.

Charlotte. O, Pieter, du hast's nich recht getroffen. Der Herre hie will mich heirathen, und du därfst dich eben nich erbosen.

Peter. Was? Sackerlot! du bist ja mir versprochen.

Charlotte. Das thut nischt, Pieter. Wenn du mich lieb hast, musst du nich froh sin, wenn ich enne Madame werde?

Peter. Beim Element! nee! Ich wollte lieber, dass du verrecktest, als dass dich ä anderer kriegte.

Charlotte. Gieh, gieh, Pieter, mache dir keenen Kummer drüber. Wenn ich enne Madame werde, so will ich dir ooch was zu verdienen geben, und du sollt Butter und Käse in unse Haus brengen.

Peter. Potz Wetter! ich will nimmermehr nischt hinbrengen, wenn du mich ooch noch so sehr drüm bätest. Musst du seine Reden so anhören? Sackerlot! wenn ich das vorhin gewusst hätte, so hätte ich ihn förwahr nich aus'm Wasser zieh'n wullen, und ich hätte ihm einen praven Treff mit der Ruderstange uf'n Kopp geben wullen.

Don Juan (tritt zu Petern und will ihn schlagen.) Was sagest du?

Peter (tritt hinter Charlotten). Potz Hagel! ich förchte mich vör keenen Menschen.

Don Juan (geht Petern nach). Warte ein wenig.

Peter (geht auf die andere Seite). Ich muckire mich nur über alles das, ich.

Don Juan (läuft Petern nach). Wir werden es sehen.

Peter (versteckt sich nochmals hinter Charlotten). Ich ha wohl andere gesehen.

Don Juan. O, ho!

Skanarell. Je, Herr, lassen Sie den armen Schelm laufen; es ist ja eine Sünde, wenn Sie ihn schlagen. (Zu Petern, indem er zwischen beide tritt.) Höre, du guter Bursche, geh' und sage ihm nichts mehr.

Peter (tritt vor Skanarellen und sieht den Don Juan trotzig an). Ich will ihm aber was saan, ich.

Don Juan (hebt die Hand auf, ihm eine Ohrfeige zu geben). O! ich will dich lehren — —— (Peter bückt den Kopf, und Skanarell bekommt die Ohrfeige.)

Skanarell (zu Petern). Dass doch die Pest den Lumpenhund — — —

Don Juan (zu Skanarellen). Nun bist du bezahlt für deine Barmherzigkeit.

Peter. Mei Six, ich will ooch gleich hingieh'n und will ihrer Muhme die ganze Wertschaft erzählen. (Er geht ab.)

In der folgenden Scene stellt der Vater Don Juan's seinen Sohn wegen seiner schlechten Aufführung zur Rede. Don Louis' Worte enthalten die strengste Kritik des verkommenen Adels und geben uns zugleich das herrlichste Bild von dem Adel, wie er sein sollte. Wir fühlen, dass Don Louis selber diesem Bilde entspricht.

Vierter Aufzug. Sechster Auftritt.

Don Louis. Don Juan. Skanarell.

Don Louis. Ich sehe wohl, dass ich euch bestürzt mache, und dass ihr meines Zuspruches gern überhoben wäret. Die Wahrheit zu sagen, wir sind einander beide entsetzlich beschwerlich; und wie ihr müde seid, mich zu sehen, so bin auch ich eurer Ausschweifungen überdrüssig. Ach! wie schlecht wissen wir doch, was wir thun, wenn wir nicht dem Himmel die Sorge für dasjenige überlassen, was uns nöthig ist; wenn wir klüger als er sein wollen, und wenn wir ihm mit unseren blinden Wünschen, mit unseren unüberlegten Bitten beschwerlich sind! Ich habe mit unaussprechlicher Sehnsucht einen Sohn gewünschet; ich habe ihn mit unglaublicher Begierde unaufhörlich erbeten: und dieser Sohn, den ich bekommen, nachdem ich den Himmel mit meinen Bitten ermüdet hatte, ist der Kummer und die Qual meines Lebens, dessen Freude und Trost er sein sollte. Mit welchen Augen, ich frage euch selbst, kann ich wohl die Menge niederträchtiger Thaten erblicken, die kaum in den Augen der Welt zu entschuldigen sind? die stets währende Folge von schlimmen Händeln, die uns alle Augenblicke nöthigen, die Gnade des Königs zu ermüden, und die bei ihm das Verdienst meiner geleisteten Dienste und den Credit meiner Freunde erschöpfet haben? Ach! wie gross ist eure Niederträchtigkeit! Schämet ihr euch nicht, dass ihr eurer Geburt so unwürdig handelt? Saget mir: welches Recht habt ihr, darauf stolz zu sein, den Namen und das Wappen zu führen, und dass es eine Ehre für uns sei, von edlem Blute abzustammen, wenn wir wie Schandbuben leben? Nein, nein! die Geburt ist nichts, wo die Tugend nicht ist. Wir haben auch keinen Antheil an dem Ruhme unserer Vorfahren, als nach dem Masse, wie wir uns bestreben, ihnen ähnlich zu werden; und der

Glanz ihrer Thaten, den sie über uns ausbreiten, leget uns die Verbindlichkeit auf, ihnen eine gleiche Ehre zu machen, ihren Fusstapfen zu folgen, und nicht von ihrer Tugend auszuarten, wenn wir anders ihre wahren Nachkommen sein wollen. Umsonst stammet ihr also von Ahnen her, die euch erzeuget haben: sie erkennen euch nicht für ihr Blut, und alles, was sie Herrliches gethan haben, giebt euch nicht den mindesten Vortheil; vielmehr strahlet ihr Glanz blos zu eurer Unehre auf euch, und ihr Ruhm ist ein Licht, das eure schändlichen Handlungen vor aller Welt Augen beleuchtet. Lernet endlich, dass ein Edelmann, der schlecht lebet, eine Missgeburt in der Natur ist; dass die Tugend der vornehmste Beweis des Adels ist; dass ich bei weitem nicht so sehr den Namen, als die Thaten, die man thut, in Betrachtung ziehe; und dass ich mehr auf eines Tagelöhners Sohn halten würde, der ein rechtschaffener Mann wäre, als auf den Sohn eines Monarchen, der so wie ihr lebete.

Um das Bild des verkommenen Adligen zu vervollständigen, lassen wir noch einige Worte Don Juan's folgen, in denen er ohne Scheu seine ganze Schlechtigkeit vor seinem Diener offenbart. Dieselben geben uns ein so vollendetes Bild von der Heuchelei, wie sie nur das kräftigste Rechtsgefühl, der tiefste Unwille über alle Unwahrhaftigkeit je einem der grössten Dichter eingeben konnte. Nicht blos der Charakter des Menschen Molière, sein tiefes Gefühl für Recht und Wahrheit, auch die Grösse des Dichters zeigt sich hier im glänzendsten Lichte.

Fünfter Aufzug. Zweiter Auftritt.

Don Juan. Das ist heutiges Tages nichts schändliches mehr. Die Heuchelei ist ein Modelaster, und alle Modelaster gelten für Tugenden. Das Handwerk eines Heuchlers besitzt vortreffliche Vortheile: es ist eine Kunst, wo der Betrug allezeit in Ehren gehalten wird; und wenn man ihn gleich entdecket, so untersteht man sich doch nicht, etwas dawider zu sagen. Alle anderen Laster der Menschen sind dem Tadel unterworfen, und jedermann hat die Freiheit, sie öffentlich anzutasten; aber die Heuchelei ist ein privilegirtes Laster, das allen Menschen den Mund stopft, und die höchste Freiheit, ungestraft Böses zu thun, in Ruhe geniesst. Man macht durch eine Menge Affengebehrden ein genaues Bündniss mit allen, die zur Bande gehören. Wer einem zu nahe tritt, bekommt sie alle auf den Hals; und selbst diejenigen, die aufrichtig dabei handeln, und von denen jedermann weiss, dass sie wahrhaftig gerühret sind, werden sehr oft von den anderen betrogen. Sie fallen, aus guter Meinung, in der Kopfhänger Netze, und sie vertheidigen die Affen ihrer Handlungen blindlings. Wie viele Leute, glaubest du wohl, dass ich

kenne, die durch diese List die Unordnungen ihrer Jugend künstlich gut gemacht haben, und die, unter einem ehrwürdigen Scheine, die Erlaubniss haben, die boshaftesten Menschen von der Welt zu sein? Ihre heimlichen Griffe mögen noch so bekannt sein, und man mag sie noch so genau kennen, so bleiben sie nichtsdestoweniger bei den Leuten in gutem Ansehen; und ein Kopfhängen, ein ängstlicher Seufzer, ein paar Verdrehungen der Augen machen in der Welt alles Böse, das sie thun können, wieder gut. Unter diesem nützlichen Schirme will ich meine Händel in Sicherheit stellen. Ich will meine angenehmen Gewohnheiten nicht ablegen, sondern nur bedacht sein, sie zu verbergen, und will mich ohne grosses Geräusch lustig machen Wenn ich entdeckt werde, so werde ich sehen, ohne dass ich mich regen darf, wie meine ganze Rotte sich meiner annimmt, und ich werde wider jedermann vertheidigt werden. Kurz, das ist das rechte Mittel, alles, was ich will, ungestraft zu thun. Hernach will ich mich zum Richter über anderer Leute Thaten aufwerfen: ich will von aller Welt übel urtheilen, und will von niemand, als mir selbst, eine gute Meinung hegen. Sobald jemand ein einziges Mal mir nur ein Haar krümmt, so will ich es ihm nimmermehr vergeben, und will in aller Stille einen unversöhnlichen Hass wider ihn behalten. Ich will mich als einen Rächer der unterdrückten Tugend stellen; und unter diesem bequemen Vorwande will ich meine Feinde tapfer in die Enge treiben, sie einer Gottlosigkeit beschuldigen, und eine Menge unbescheidener Eiferer wider sie aufhetzen, die, ohne eine Einsicht von der Sache zu haben, wider sie schreiben, sie mit Schimpfwörtern belegen, und sie, aus eigener Macht, öffentlich verdammen werden. So muss man sich die Schwachheiten der Menschen zu nutz machen! und so schicket sich ein Weiser in die Laster seiner Zeit.

Nun noch einige Scenen aus dem *Tartuffe,* um zu zeigen, wie die sogenannten langweiligen Brüder und Schwäger der Molièreschen Komödie nicht blos den Ansichten des Dichters über das Leben den kräftigsten Ausdruck geben, sondern die Handlung des Stückes vorwärts treiben, die anderen Charaktere nöthigen, sich auf eine komische Weise zu offenbaren, und selbst Männer wie den Tartuffe zwingen, die geheimsten Schleichwege ihrer Logik vor unseren Augen blosszulegen.

Tartuffe.

Erster Aufzug. Vierter Auftritt.

Orgon. Cléante. Dorine.

Orgon. Guten Morgen, Herr Schwager!

Cléante. Ich wollte eben wieder weggehen; und ich freue mich, Sie wieder zu Hause zu sehen. Es ist jetzt auf dem Lande nicht sehr angenehm.

Orgon. Dorine... (Zum Cléante.) Herr Schwager, ich bitte, verziehen Sie ein wenig. Sie werden mir gütig erlauben, damit ich der Sorgen los werde, mich zu erkundigen, wie es in meinem Hause steht. (Zu Dorinen.) Ist diese zwei Tage her alles gut und ordentlich zugegangen? Was machen sie zu Hause, wie befinden sie sich?

Dorine. Die Frau hat vorgestern das Fieber bis in die Nacht gehabt, und ganz entsetzliche Kopfschmerzen dabei.

Orgon. Und Tartuffe?

Dorine. Tartuffe? Der befindet sich vollkommen wohl, ist dick und fett, sieht munter und roth um den Mund aus.

Orgon. Der arme Mann!

Dorine. Des Abends hatte sie gar keinen Appetit. Die Kopfschmerzen griffen sie so grausam an, dass sie nicht einen Bissen anrühren konnte.

Orgon. Und Tartuffe?

Dorine. Der ass ganz allein in ihrer Gegenwart, und verzehrte in grosser Andacht zwei Rebhühner und fast eine halbe fricassirte Schöpskeule.

Orgon. Der arme Mann!

Dorine. Die ganze Nacht konnte sie nicht ein Auge zuthun, die Hitze liess sie zu keinem Schlafe kommen, und wir haben bis an den hellen Tag bei ihr wachen müssen.

Orgon. Und Tartuffe?

Dorine. Den überfiel der Schlaf, und er ging, wie er vom Tische aufstand, nach seinem Zimmer, legte sich eiligst in das gewärmte Bette, und schlief darinnen in guter Ruhe bis an den Morgen.

Orgon. Der arme Mann!

Dorine. Endlich brachten wir's durch Zureden so weit, dass sie sich zur Ader liess, und darauf bekam sie alsobald Linderung.

Orgon. Und Tartuffe?

Dorine. Der fing es wieder herzhaft an, und stärkte seine Seele wider alle böse Anfälle. Denn er trank, um das Blut, das die Frau verloren hatte, wieder zu ersetzen, vier grosse Gläser Wein zum Frühstück.

Orgon. Der arme Mann!

Dorine. Sie befinden sich nun beide wohl. Ich will gehen und der Frau voraus melden, wie erfreut Sie über ihre Genesung sind.

Fünfter Auftritt.

Orgon. Cléante.

Cléante. Sehen Sie wohl, Herr Schwager, dass das Mädchen ihr Gespötte mit Ihnen treibt? Und wenn Sie nicht böse darüber werden wollen, so will ich Ihnen aufrichtig sagen, dass sie recht daran thut. Hat man wohl jemals von so einem wunderlichen Einfalle reden gehört, wie Ihrer ist? Und kann wohl heutiges Tages ein Mensch hexen, und es so weit bringen, dass Sie seinetwegen alles

Andere vergessen können; dass Sie, nachdem er sich bei Ihnen aus dem Elende gerissen, so weit gehen und...

Orgon. Genug, Herr Schwager. Sie kennen den Mann nicht, von dem Sie reden.

Cléante. Gut; ich kenne ihn nicht, weil Sie es so haben wollen. Damit ich es aber doch erfahre, was das für ein Mann ist...

Orgon. Herr Schwager, Sie würden sich in der Seele ergötzen, wenn Sie ihn kennten, und Sie würden ganz entzückt über ihn werden. Es ist ein Mann, der... ach!... ein Mann... kurz, es ist ein Mann*..., wer dem folgt, was er sagt, der schmecket einen innerlichen Seelenfrieden, und sieht alles Andere in der Welt für Koth an. Ja; so oft ich mit ihm rede, so werde ich allemal ein ganz anderer Mensch. Er lehrt mich, mein Herz an nichts zu hängen, und er reisset mein Gemüth von aller Freundschaft der Welt los. Ich wollte Weib und Kind, Mutter und Bruder sterben sehen, und würde mir doch nicht soviel daraus machen. (Er bläst den Finger ab.)

Cléante. Was das für leutselige Triebe sind, Herr Schwager!

Orgon. O! wenn Sie ihn hätten sehen sollen, als ich ihn zuerst kennen lernte; Sie würden eine ebenso starke Liebe auf ihn geworfen haben, als ich. Er kam alle Tage mit sanftmüthigen Gebehrden in die Kirche, und fiel, mir gegenüber, auf seine Kniee; er zog die Augen der ganzen Versammlung auf sich. Aus Andacht in seinem Gebete zu Gott liess er die inbrünstigsten Seufzer und Herzensstösse an sich bemerken, und er bückte sich alle Augenblicke bis zur Erde. Wenn ich aus der Kirche ging, so kam er mir eilends zuvor, und reichte mir an der Thür das Weihwasser. Sein Diener, der es ebenso machte, musste mir von seinem Zustande und von seiner Dürftigkeit Nachricht geben. Hierauf gab ich ihm Almosen; aber er wollte mir allemal aus grosser Bescheidenheit ein Theil zurückgeben. Es ist zu viel, sagte er, es ist an der Hälfte genug; ich verdiene das Mitleiden, so Sie gegen mich bezeigen, im Geringsten nicht. Wenn ich es nun nicht wieder nehmen wollte, so ging er hin, und gab es vor meinen Augen den Armen. Endlich gab mir der Himmel ein, dass ich ihn in mein Haus nahm. Seit der Zeit geht mir alles glücklich. Ich finde, dass er alles reformirt. Meine Ehre liegt ihm so sehr am Herzen, dass er auch auf meine Frau ein wachsames Auge hat. Er erzählt mir, wenn ihr jemand verliebte Blicke giebt, und er bezeigt sich darüber wohl zehnmal eifersüchtiger, als ich. Sie können nicht glauben, wie weit seine Gottesfurcht geht. Er rechnet sich die allergeringsten Kleinigkeiten zur Sünde, und ein Nichts ist vermögend, ihm ein Aergerniss zu geben. Neulich klagte er mir sogar, dass er unter dem Gebete einen Floh gefangen und ihn mit gar zu grosser Entrüstung todtgeschlagen hätte.

Cléante. Wahrhaftig, Herr Schwager, Sie sind, deucht mich, nicht klug. Vexiren Sie mich mit solchen Reden? Und was meinen Sie wohl, dass dieses ganze Possenspiel...

* Richtiger: Es ist ein Mann, der — ach! — — ein Mann — — ein Mann! Wer etc.

Orgon. O, Herr Schwager, solche Reden schmecken nach der Freigeisterei. Ich weiss wohl, dass Sie ein wenig davon angesteckt sind. Ich habe Sie wohl schon mehr denn zehnmal gewarnt; Sie werden sich noch viel Ungelegenheit über den Hals ziehen.

Cléante. Das sind die gewöhnlichen Redensarten von Ihresgleichen. Ihr Herren verlanget, dass alle Leute so blind sein sollen, als ihr. Wer Augen hat und sieht, der ist gleich ein Freigeist. Wer eure scheinheiligen Gebehrden und Stellungen nicht gleich anbetet, der hat keinen Glauben und keine Ehrerbietung für heilige Dinge. Gehen Sie! Alle Ihre Reden machen mich nicht furchtsam. Ich weiss, was ich rede, und der Himmel kennt mein Herz. Man ist ja kein Sclave von solchen Kopfhängern. Es giebt Scheinheilige, wie es Scheinhelden giebt. Und wie man nicht siehet, wenn es auf die Ehre ankommt, dass die wahrhafte Helden wären, die viel Geschrei machen: so sind auch das nicht die wahren und rechtschaffen frommen Leute, die so viel wunderliche Gebehrden machen. Wie? sollten Sie keinen Unterschied zwischen Andacht und Heuchelei finden können? Wollen Sie denn von beiden einerlei sagen? Wollen Sie dem wahren Gesichte nicht mehr Ehre, als der Larve erweisen? die Verstellung der Aufrichtigkeit gleichhalten? den Schein mit der Wahrheit vermengen? den Schatten so hoch als die Person halten? und die falsche Münze so gern als die gute nehmen? Die meisten Menschen sind wunderbar geartet: sie folgen niemals der Natur gerades Weges. Die Vernunft hat für sie viel zu enge Grenzen. In einem jeden Charakter hauen sie über die Schnur, und sie verderben oftmals die edelste Sache, weil sie sie gar zu weit treiben wollen. Beiläufig lassen Sie sich dieses auch gesagt sein, Herr Schwager.

Orgon. Ja, Sie sind wohl ein grosser Lehrer! Sie haben alle Weisheit allein gefressen. Sie sind allein klug und erleuchtet. Sie sind das Orakel, der Cato unserer Zeiten; und alle andere Leute sind Narren gegen Sie.

Cléante. Im Geringsten nicht, Herr Schwager, ich bin kein grosser Lehrer. Ich glaube nicht, dass ich die Weisheit allein besitze. Aber mit einem Worte, meine ganze Wissenschaft besteht darinnen, dass ich das Wahre von dem Falschen zu unterscheiden weiss. Unter allen Arten von grossen Leuten sind in meinen Augen keine schätzbarer, als die wahrhaft frommen. Es ist nichts Edleres und Schöneres, als die heilige Inbrunst einer wahren Gottesfurcht. Hingegen sehe ich auch nichts Hässlicheres, als die äusserliche Schminke einer scheinbaren Andacht bei solchen unverschämten Marktschreiern und Gassenheiligen, die durch ihre gottlosen und betrüglichen Mienen alles, was den Menschen heilig und werth ist, ungestraft missbrauchen, und, nach eigenem Gutdünken, ihr Possenspiel damit treiben. Leute, die, aus gewinnsüchtigem Gemüthe, Handel und Wandel mit der Andacht treiben; die sich mit ihren verdrehten Augen und tiefgeholten Seufzern Ansehen und Würden kaufen wollen! Leute, sage ich, die mit dem eifrigsten Bestreben auf dem Himmelswege ihrem Glücke nachlaufen; die brünstig beten und von Tag

zu Tage mehr begehren; die mitten unter dem Tumulte des Hofes Busse und Bekehrung predigen, und ihre eigenen Laster mit ihrer Gottesfurcht zu vereinigen wissen; die hitzig, rachgierig, voller Kunstgriffe, ohne Treu und Glauben sind; die, wenn sie jemand stürzen wollen, ihren hochmüthigen Zorn unter der Sache der Religion verbergen: wodurch sie um soviel gefährlicher werden, weil sie sich mit Waffen, vor denen man Ehrfurcht hat, wider uns rüsten, und weil uns ihr Zorn, den man sogar an ihnen billiget, mit einem heiligen Schwerte umbringt. Man sieht solcher verlarvten Leute gar viel; aber die rechtschaffenen sind leicht darunter zu erkennen. Wir haben in unseren Zeiten grosse Exempel davon, mein lieber Herr Schwager. Ich will Ihnen nur den Aristo, den Periander, den Orontes, den Alcidamas, den Polidor und den Clitander nennen; denn dieser Titel wird ihnen von niemand abgesprochen, und sie prahlen doch nicht im Geringsten mit ihrer Tugend; sie haben keinen so unerträglichen Hochmuth; sie sind bei ihrer Frömmigkeit und Andacht leutselig. Sie richten nicht anderer Leute Thun und Lassen. Dergleichen Erinnerungen haben in ihren Augen ein viel zu verhasstes und hochmüthiges Ansehen. Sie lassen andere prahlen und mit dem Munde viel Werks von sich machen; sie tadeln aber unsere Thaten nur durch ihre gute Aufführung. Der Schein des Bösen findet bei ihnen schlechten Beifall, und ihre Seele ist geneigt, von allen Leuten Gutes zu denken. Sie richten keine Bande unter sich auf, und haben keine geheimen Verständnisse, darnach sie sich richten müssten. Ihre einzige Sorge ist die Sorge, rechtschaffen zu sein. Sie ereifern sich niemals wider den Sünder; sie bezeigen nur Unwillen gegen die Sünde, und sie gehen in einem unbesonnenen Eifer niemals so weit, dass sie sich die Rechte des Himmels mehr angelegen sein lassen, als es der Himmel selbst thut. Sehen Sie, Herr Schwager, das sind meine Leute. Solche Exempel muss man sich zur Nachfolge vorsetzen. Aber Ihr Tartuffe ist gar nicht von der Art. Sie erheben zwar seine Redlichkeit aus guter Meinung; aber Sie lassen sich durch einen falschen Schein blenden.

Orgon. Mein lieber Herr Schwager, haben Sie nun ausgeredet?

Cléante. Ja.

Orgon (indem er fortgeht). Nun, so bin ich Ihr ergebener Diener.

Cléante. Noch ein einziges Wörtchen, Herr Schwager. Wir wollen davon nicht mehr reden. Sie wissen doch, dass Sie dem Herrn Valer Ihre Tochter versprochen haben?

Orgon. Ja.

Cléante. Sie haben auch den Tag zur Hochzeit schon angesetzt.

Orgon. Das ist wahr.

Cléante. Warum schieben Sie denn aber die Vermählung auf?

Orgon. Das weiss ich nicht.

Cléante. Haben Sie sich vielleicht anders besonnen?

Orgon. Vielleicht.

Cléante. Wollen Sie denn Ihr Wort brechen?

Orgon. Das sage ich eben nicht.

Cléante. Es hindert Sie doch, glaube ich, nichts, Ihr Versprechen zu erfüllen?

Orgon. Nachdem es kommt.

Cléante. Wozu braucht es denn so vieler Umstände, da es nur auf ein Wort ankommt? Der Herr Valer hat mich dieser Sache wegen an Sie geschickt.

Orgon. Dem Himmel sei Dank!

Cléante. Was soll ich ihm denn nun zur Antwort sagen?

Orgon. Alles, was Sie wollen.

Cléante. Aber ich muss doch Ihren Entschluss wissen. Was wollen Sie denn thun?

Orgon. Was der Himmel verfügen wird.

Cléante. Aber lassen Sie uns ernsthaft sprechen. Valer hat Ihr Wort: wollen Sie ihm das halten, oder nicht?

Orgon. Leben Sie wohl. (Er geht ab.)

Cléante (allein). Ich befürchte, dass es meinem Freunde in seiner Liebe nicht nach Wunsche gehen wird. Ich muss ihm gleich davon Nachricht geben.

In der folgenden Scene geben wir zugleich eine Probe von den Veränderungen, welche der Uebersetzer in der zweiten Auflage seines Werkes angebracht hat.

Vierter Aufzug. Erster Auftritt.*

Cléante. Tartuffe.

Cléante. Ja, Sie können mir's glauben, dass die ganze Stadt davon redet. Sie haben schlechte Ehre von dieser Sache, die so viel Aufsehen unter den Leuten macht. Sie kommen mir gleich hier zur gelegenen Zeit, dass ich Ihnen meine Gedanken darüber deutlich und mit kurzen Worten[1]) sagen kann. Ich will nicht alles aus dem Grunde untersuchen, was davon gesprochen wird; ich will das Schlimmste annehmen. Gesetzt, Damis habe nicht wohl gethan,[2]) und Sie fälschlich angeklagt: erfordert dann die christliche Liebe nicht, dass man einem eine Beleidigung vergebe, und die Rachbegierde im Herzen ausrotte?[3]) Und können Sie denn geschehen lassen, dass um Ihrer Uneinigkeit willen der Sohn aus seines Vaters Hause gestossen wird? Ich sage es Ihnen nochmals frei heraus: es ärgert sich gross und klein darüber, und jedermann redet übel davon. Wenn Sie mir folgen wollen, so stiften Sie Friede, und treiben Sie die Sachen nicht auf's Aeusserste. Opfern Sie Ihre Rache

* Diese Scene ist nach der ersten Auflage. Die Abweichungen der zweiten sind hier unten angegeben:

1) kurz und gut. 2) hätte Ihnen Unrecht gethan. 3) unterdrücke?

dem Himmel auf, und versöhnen Sie den Sohn wieder mit seinem Vater.

Tartuffe. Ach! ich für meine Person wollte das von Herzen gern thun; ich habe nicht das Geringste mehr [4]) wider ihn auf dem Herzen; ich vergebe ihm alles, und rücke ihm nichts vor. Ich wollte ihm von Grund meiner Seele gern dienen; aber der Himmel giebt das nicht zu. Kommt er wieder in's Haus, so muss ich weichen. Nach einer so unerhörten That würde unser fernerer Umgang den Leuten zum Aergernisse gereichen. Gott weiss, was die Leute sogleich davon glauben würden. Man würde mir es als einen blossen politischen Streich auslegen, und überall sagen: weil ich mich schuldig fände, so stellte ich mich, als ob ich mit dem, der mich verklagt hat, aus Mitleiden so handelte, weil ich mich heimlich vor ihm fürchtete; und ich ginge nur darum behutsam mit ihm um, damit ich ihn zum Stillschweigen bewegen möchte.

Cléante. Das sind nur scheinbare Ausflüchte. Alle Ihre Gründe sind viel zu weit hergeholt. Warum nehmen Sie die Rache des Himmels auf sich? Brauchet er unserer Hilfe, wenn er einen Uebelthäter strafen will? Nur ihm, nur ihm überlassen Sie seine Rache,[5]) und denken Sie blos daran, wie Sie, nach seiner Vorschrift,[6]) eine Beleidigung vergeben wollen.[7]) Und wenn Sie dem folgen wollen, was der Himmel spricht, so richten Sie sich nicht nach dem, was die Leute[8]) sagen können. Wie? die geringe Besorgniss, was die Leute hiervon sagen könnten,[9]) sollte Sie verhindern,[10]) eine preiswürdige That auszuüben? Nein; vielmehr wollen wir[11]) thun, was der Himmel will, und unser Gemüth von keinen anderen Sorgen beschweren lassen.[12])

Tartuffe. Ich habe Ihnen schon gesagt, dass ich ihm alles verzeihe, und also das[13]) thue, was der Himmel von mir begehrt. Allein,[14]) das will der Himmel nicht, dass ich noch ferner bei ihm leben soll, nachdem er mich heute beschimpft, und ein solches Aergerniss gegeben hat.

Cléante. Befiehlt er Ihnen denn aber auch, dem blossen Eigensinne des Vaters, der ihm dieses eingiebt, Gehör zu geben? und sind Sie wohl berechtigt, dasjenige als eine Schenkung anzunehmen, woran Sie, wie Sie selbst wissen, den Rechten nach, nicht das Allergeringste zu fordern haben?

Tartuffe. Wer mich kennt, der wird sich nicht in den Sinn kommen lassen, dass es eine Wirkung eines eigennützigen Gemüthes von mir wäre. Keine Schätze in der Welt können mich reizen. Ich lasse mich durch ihren glänzenden Schein niemals blenden. Wenn ich die Wahrheit sagen soll: ich entschliesse mich nur deswegen, die Donation anzunehmen, die mir sein Vater machen will,[15])

4) fehlt in der zweiten Auflage. 5) überlassen Sie allein ihm die Sorge, sich zu rächen. 6) nach seinem Willen. 7) mögen. 8) Leute etwa. 9) was man von der Sache denken könnte. 10) hindern. 11) man lasse uns. 12) uns weiter um nichts bekümmern. 13) fehlt. 14) aber. 15) fehlt.

weil ich befürchte, es möchte dieses Vermögen in unrechte Hände gerathen. Es könnten es leicht solche Leute bekommen, die es nicht recht zu gebrauchen wüssten, und die es nicht so, wie ich thun will, zur Ehre Gottes und des Nächsten Besten anwenden möchten.

Cléante. O! mein lieber Herr, lassen Sie diese gar zu gewissenhafte Furcht immer fahren, über die sich der rechtmässige Erbe zu beschweren hat. Bekümmern Sie sich um nichts, und lassen Sie ihn auf seine Gefahr Besitzer seiner Güter sein. Bedenken Sie, dass es noch besser ist, wenn er es missbraucht, als wenn man Sie beschuldigt, dass Sie ihn darum gebracht haben. Ich wundere mich über Sie, wie Sie ein solches Anmuthen ohne Scham haben anhören können. Denn welcher Grundsatz der wahren Gottseligkeit lehrt uns wohl, dass man einem rechtmässigen Erben alles nehmen kann,[16]) was er hat? Wenn Ihnen der Himmel einen unüberwindlichen Widerwillen, mit dem Herrn Damis zu leben, in's Herz gegeben hat, so thun Sie ja viel besser, wenn Sie sich ohne viele Umstände höflich[17]) aus dem Hause machen,[18]) als dass Sie wider alle Vernunft geschehen lassen wollen, dass man Ihretwegen den Sohn aus des Vaters Hause stosse. Glauben Sie mir, mein Herr, dass Sie hierdurch von Ihrer Frömmigkeit eine schlechte...

Tartuffe. Es ist schon halb vier Uhr, mein Herr. Gewisser geistlicher Verrichtungen wegen muss ich jetzt oben sein. Sie werden mir erlauben, dass ich Sie verlasse.

Cléante (allein). Ach!

Die gegebenen Proben werden hoffentlich die besonderen Vorzüge der alten Uebersetzung klar genug hervortreten lassen, um zu zeigen, dass dieselbe auch jetzt noch verdient, neben der herrlichen Baudissin'schen Arbeit genannt zu werden; zugleich werden sie dem aufmerksamen Beobachter die an dem Dichter selber gerühmten Vorzüge zur Genüge offenbaren. Schlegel's Tadel gegenüber zeigen sie, wie Molière als Originalgenie Reden, Handlung und Witze oder besser Komik stets aus den Charakteren herleitet, wie er selbst in ganz untergeordneten Rollen (wie jene Bauern Don Juan's, die sonst in dem Stücke nicht weiter auftreten), die Wirklichkeit zu idealisiren, d h. allgemeinmenschliche Wahrheit mit der besonderen zu vereinigen wusste, und seine Schilderungen der Wirklichkeit daher nie werden veralten können. Sie zeigen uns, wie der Dichter, im

16) darf. 17) fehlt. 18) begeben.

Einige Veränderungen der zweiten Auflage sind, wie diese Vergleichung wohl zur Genüge zeigt, wirkliche Verbesserungen, andere weniger wichtig. In einigen Fällen möchte man gar die Lesart der ersten Auflage vorziehen.

Gegensatz zu Shakspeare frei von den intellectuellen und sittlichen Vorurtheilen seiner Zeit, über alle Standesunterschiede hinweg, sich auf den Standpunkt des allgemein Menschlichen emporzuschwingen, und seinen Zeitgenossen, wie den Vorgängern gegenüber, dieselbe Selbstständigkeit zu bewahren vermochte.

Um zu zeigen, dass Molière in dem Ganzen seiner Stücke allen Anforderungen zu genügen wusste, welche man in Form und Inhalt an ein wahres Kunstwerk stellen kann und muss, hätten wir dem Leser wenigstens ein ganzes Stück vorführen müssen. Dazu fehlte es an Raum. Die einzelnen Proben werden aber auch dies wenigstens errathen lassen: *ex ungue leonem*. Dass es dem Dichter nicht an sittlicher Tiefe, an Charakter, an Gemüth fehlte, dass er ein Herz hatte für's Volk, was man von Shakspeare nicht behaupten kann, und dass ihm zugleich die Gabe der Phantasie, und zwar der komischen Phantasie im höchsten Grade verliehen war, das geht schon aus den Scenen zwischen Don Juan und den Bauern deutlich genug hervor. Die Gefühle, welche den Menschen Molière bewegten, lassen sich unschwer aus den Zeilen herauslesen, während die Leichtigkeit und Anmuth, die rein homerische Klarheit, die vollendete Objectivität, mit welcher er trotz jener Gefühle ein solches Lebensbild zu entwerfen und auszumalen vermochte, ein genügendes Zeugniss ablegen von der Gestaltungskraft und Phantasie, von dem hohen, freien künstlerischen Standpunkte des Dichters.

Zusatz zu S. 421 (Der eingebildete Kranke, I, 1).

Argan (sitzt vor einem Tische und berechnet mit Rechenpfennigen die Auszüge seines Apothekers). Drei und zwei sind fünf, und fünf dazu sind zehn, und zwei sind zwölf. Drei und zwei sind fünf. Item: den 24. ein insinuirendes, präparirendes und erweichendes Clystirchen zu Erweichung, Befeuchtung und Erfrischung des Eingeweides Seiner Hochedlen. Das gefällt mir doch an dem Herrn Florian, meinem Apotheker, dass seine Rechnungen allemal ungemein höflich sind. Des Eingeweides Seiner Hochedlen, dreissig Kreuzer. Ja. Aber mein lieber Herr Florian, es ist nicht genug, dass man höflich ist; man muss auch billig sein und die Kranken nicht schinden. Dreissig Kreuzer für ein Clystir! Gehorsamer Diener! ich habe es Ihnen schon gesagt. In den anderen Rechnungen haben Sie mir die Clystire nur für zwanzig angesetzt und zwanzig Kreuzer, in der Apothekersprache, bedeuten zehn. Das sind zehn Kreuzer. (Nach der alten Uebersetzung, II. Aufl.)

Anmerkungen und Berichtigungen.

S. 2, oben, geht auf Eichendorff u. a.

Zu S. 7. In seiner französischen Literaturgeschichte (wenn wir nicht irren) bemerkte J. Schmidt später, dass Molière sich ungescheut den ersten Namen Englands und Spaniens an die Seite stellen kann.

Zu S. 12. Die *Femmes savantes* sind von uns mit dem sogenannten spanischen Original ausführlich verglichen worden (in Herrig's Archiv).

S. 42, unten, lies: in der Komik, statt Kritik.

Zu S. 69. Als Verehrer Molière's in England sind noch zu nennen zwei Shakspearekritiker: Hazlitt und Clarke, sowie die Verfasser von drei Recensionen, 1. in dem *„New Monthly Magazine" No. 62 (February) 1826* (Ueber Taschereau's *„Vie de Molière"*), 2. in der *„Saturday Review"* (Ueber *„La morale de Molière"* von Jeannel), 3: in der *„Saturday Review"* (Ueber Fritsche's „Molièrelexikon"). Letzterer ist das Motto auf dem Titelblatt entnommen.

S. 281, unten, lies: Bouterweck, statt Bouterveck.

Zu S. 343. Aus Mangel an Raum konnten das Urtheil von Jacobs und von Bouterweck über Molière nicht abgedruckt werden.

Zu S. 457 etc. Die Kraft der Molière'schen Phantasie zeigt sich noch ganz besonders darin, dass, wie schon W. Scott bemerkt, sein Humor (Scott bedient sich dieses Ausdrucks) zwei einander entgegengesetzte Eigenschaften mit einander vereinigt. Die Worte und Handlungen, über welche wir lachen, gehen aus der Lage und dem Charakter der Personen so natürlich hervor, als wenn sie schon von Beginn der Scene an klar vorgelegen hätten; sie sollten uns daher nicht überraschen. Trotzdem wirkt Molière's Humor gerade durch Ueberraschung, und in diesem Punkte übertrifft er gleichfalls jeden andern Lustspieldichter. (Vergl. W. Scott's Worte S. 448.) Den meisten Dichtern, Tragikern wie Komikern, wird es schwer genug, einer dieser Forderungen zu genügen. In seinen Komödien brauchte Shakspeare keine von beiden, in seinen Tragödien nur die erste zu erfüllen.

Zu S. 457 etc. Als Beweis, dass Molière es nicht an Gefühl fehlte, hätten wir noch das Zeugniss seines Gegners Marckwaldt anführen können. (Vergl. S. 367.)

Zu S. 460 etc. bemerken wir nachträglich, dass die Fähigkeit, in dem Einzelnen das Allgemeine zu erkennen und das Vorwiegen des Intellects und der Anschauung über Gemüth und Willen Hauptkennzeichen des dichterischen und vor allem des komischen Genies sind. (Vergl. darüber Schopenhauer). Dieselben dürfen aber nirgends zur Beeinträchtigung des Gemüths und sittlichen Willens hervortreten. Auch in dieser Hinsicht wird Molière wenigstens von keinem andern Dichter übertroffen.

Staatliche Bibliothek Bamberg

Druck von B. G. Teubner in Dresden.